oscar walter cisek

SUFLETUL ROMÂNESC ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ

OSCAR WALTER CISEK

SUFLETUL ROMÂNESC ÎN ARTĂ ȘI LITERATURĂ

Coperta de VASILE POP SILAGHI

OSCAR WALTER CISEK

SUFLETUL ROMÂNESC ÎN ARTĂ ŞI LITERATURĂ

Antologie întocmită şi comentată de
AL. OPREA



EDITURA DACIA
CLUJ, 1974

ARGUMENT

S-ar putea ca, la prima vedere, titlul acestui volum să pară, unora, fastidios. El își are însă temeiurile sale. Conferința scoasă din anonimat de revista „Manuscriptum“, acum trei ani[1], și al cărui titlu l-am parafrazat („Sufletul românesc în artele plastice“) nu-și are o semnificație accidentală, ci se leagă de importante constante ale activității lui Oscar Walter Cisek. Născut și crescut pe meleagurile noastre, acest remarcabil scriitor german se vădește viu interesat de înțelegerea valențelor specifice ale sufletului românesc. Aceasta începînd cu propria-i operă beletristică, operă care — fapt relevat de mai toți comentatorii —, scrisă fiind în limba germană, înfățișează adesea tipuri și drame extrase din realitatea românească. (E suficient să amintim monumentala evocare a lui Horia, Cloșca și Crișan din *Reisigfeuer*). De asemenea, se cunosc entuziastele sale eforturi de popularizare a literaturii și artei românești pe întinsele meridiane ale culturii germane (lui i se datoresc unele dintre primele tălmăciri, într-o limbă străină, a poeziei noastre moderne: Arghezi, Blaga, Voiculescu ș.a.m.d.).

Deși totdeauna menționată, avem însă impresia că activitatea-i de eseist în limba română, pe diverse teme ale literaturii și artei, nu este totuși înțeleasă, în adevărata și multipla ei semnificație. Aceasta și pentru că, excepție făcînd un volum de „cronici plastice“, scos de editura Meridiane, în 1967 — și asupra căruia avem anumite rezerve[2] —, articolele, cronicile și variile însemnări con-

---

[1] „Manuscriptum“ nr. 3(4)/1971.

[2] Ne mulțumim să menționăm, critic, un singur aspect: datarea fantezistă a articolelor. Citām la pura întîmplare: cronica despre Nicolae Grigorescu n-a apărut în iulie 1927, ci în septembrie 1927; cea despre Theodor Pallady a apărut în martie 1925 și nu în noiembrie 1925; cea despre Henri H. Catargi în aprilie 1926 și nu în martie 1926; cea despre Cornel Medrea în mai 1927 și nu în aprilie 1927; cea despre Oscar Han în iulie 1924 și nu în aprilie 1924 și în sfîrșit, — fără a epuiza lista inexactităților — cronica despre Marius Bunescu apare în martie și nu în februarie, în 1928 și nu în 1927.

tinuă să rămînă în coloanele revistelor — unele greu truvabile — din perioada interbelică. Sperăm că antologia de față — prin firea lucrurilor selectivă — va întregi imaginea care există asupra lui Oscar Walter Cisek, demonstrînd că preocupările-i ardente legate de literatura și arta română sînt atît de însemnate, încît nu este un act riscant acela de a vorbi despre el, ca despre un scriitor bilingv.

Dar să trecem la prezentarea „tehnică" a structurii volumului, cu justificările de rigoare.

Prima secțiune este consacrată cronicilor și articolelor despre arta plastică românească. Am căutat să reproducem, din presa timpului, pe acelea care — din motive ce ne scapă — n-au fost incluse în volumul amintit. Excepție fac studiile: *Luchian și depășirea impresionismului* și *Theodor Aman* (date fiind multiplele consonanțe cu conferința *Sufletul românesc în artele plastice*).

Tot aici publicăm și „Lămurirea", redactată de autor pentru culegerea de articole de la Meridiane și care — iarăși din motive care ne scapă — n-a văzut lumina tiparului, deși, după umila mea părere, reprezintă un instructiv și emoționant testimoniu, o admirabilă autobiografie spirituală...

Cealaltă secțiune a volumului împrumută titulatura unei rubrici din „Gîndirea": „Idei, oameni, fapte", la care a subscris, uneori, Oscar Walter Cisek. Aici grupăm eseurile despre literatură. Unele dintre acestea întreprind incursiuni în literatura universală, ceea ce ar putea părea o inconsecvență față de ideea volumului. Ne apărăm răspunzînd, mai întîi, că nu ne asumăm angajamente de o rigoare exagerată în ceea ce privește respectarea titlului adoptat. Apoi faptul includerii articolelor cu pricina își are tîlcul său: articolele se adresează publicului românesc, conținînd, uneori implicit, alteori deliberat, raportări la literatura și cultura românească (amintesc, bunăoară, interesanta apropiere făcută între Trakl și Bacovia).

O altă derogare de la principiul care guvernează editarea acestui volum: în afara articolelor scrise în limba română — cazul celor mai multe dintre ele — reproducem, în traducere, și cîteva publicate în limba germană. Motivul este ușor de înțeles, dacă ținem seama că ele reprezintă rodul cercetărilor întreprinse de Oscar Walter Cisek, în perimetrul literaturii române, ocupîndu-se de

viziunea poetică a lui Mihai Eminescu, de poezia prozei lui Mihail Sadoveanu, sau de valoarea „noii poezii“ a unui Blaga, Voiculescu ş.a.

În addendă oferim o selecţie din corespondenţa cu Lucian Blaga, care completează, în chip fericit, profilul spiritual al marelui scriitor german.

Să mai spunem că o astfel de întreprindere n-am fi putut s-o ducem la capăt dacă n-am fi beneficiat de sprijinul generos al văduvei scriitorului, Ioana Cisek, de sfaturile unui redutabil specialist în problemă, Albert Kittner, ca şi de concursul colegei mele, Octaviana Mihăilescu (autoarea expoziţiei documentare Oscar Walter Cisek, deschisă la Muzeul literaturii române).

În fond, iniţiativa editorială de faţă îşi revendică o singură ambiţie: de a ilustra, cu un exemplu elocvent, multiplele şi profundele consonanţe sufleteşti care-i unesc pe scriitorii naţionalităţilor conlocuitoare cu destinele culturii româneşti, realizîndu-se o comuniune de gînd şi de fapte de creaţie, subsumată efortului complex de a reda, în înţelesurile lui plenare, chipul veacului.

AL. OPREA

SUFLETUL ROMÂNESC ÎN ARTELE PLASTICE

OSCAR WALTER CISEK ŞI SPECIFICUL NAŢIONAL ROMÂNESC

Într-una din cronicile sale plastice, apreciate în epocă[1], Oscar Walter Cisek elogiază *„Libertatea izvorîtă dintr-o conştientă forţă interioară, dintr-o organizare a intuiţiei care nu se avîntă fără de controlul întregii personalităţi"*.

O teză goetheană? (Se cunoaşte delimitarea lui Goethe între imitaţia naturii, căutarea unei „maniere" personale şi stil, stilul reprezentînd natura în plinătatea adevărului ei, dominată de artist, ordonată conform principiilor sale.)

Şi alte articole (cronicile lui Cisek sînt, de fapt, nişte autentice eseuri) reiau aceste gînduri, cu forţa unor leitmotive, indicînd drept capitală slăbiciune a unui creator: subiectivitatea nestrunită, *„spontaneitatea facilă"*. La celălalt pol se glorifică *„mişcarea interioară, îndrumată şi canalizată spre limpezire"*. (În opera unui Matisse, Oscar Walter Cisek vede *„angrenajul conştient al unei spiritualităţi suverane"*.)

Sînt aprecieri care, traducîndu-i preferinţele estetice, în acelaşi timp, îl autodefinesc. Căci la Oscar Walter Cisek totul poartă pecetea unui *stil*, în sensul eforturilor de dominare a climatului interior, de controlare şi de dirijare a efluviilor spontane ale personalităţii. Cine-l vedea pentru prima oară, rămînea cu impresia unei înfăţişări impunătoare, impresie care nu era generată atît de

---

[1] Lucian Blaga insistă pe lîngă Cisek să-şi adune articolele de „critică artistică" într-un volum, înştiinţîndu-l că a făcut, în acest sens, demersuri pe lîngă Aron Cotruş pentru a i-l tipări într-o colecţie nou înfiinţată: *„Te rog prin urmare să-ţi aduci criticile şi conferinţa despre care îmi amintesc* /nu cumva e vorba chiar de conferinţa pe care o publicăm? n.n./ *şi să le trimiţi fără întîrziere lui Aron Cotruş...*" (Dintr-o scrisoare nedatată, aflată în fondul documentar al Muzeului literaturii române).

dimensiunile corporale, cît mai ales de senzația de calm și de siguranță degajată din modul în care gesticula, în care se mișca (reflex al unor tensionări lăuntrice stăpînite). Un prieten îl comparase cu o statuie în mers. Și era adevărat. Cu o alură sportivă, cu capul bine înfipt între grumajii puternici, cu trăsăturile feței modelate parcă în marmură, cu părul strîns pe cap ca un înotător, plin de robustețe și zveltețe în același timp, Oscar Walter Cisek ar fi putut oricînd interesa dalta unui sculptor. (De altfel și există un foarte frumos bust al său realizat de Milița Petrașcu).

Pentru un observator superficial, felul lui Cisek de a fi constituia un mod de a ține la distanță, împrăștia o anumită răceală. Trebuia să-l surprinzi însă în focul unei conversații intime pentru a-l înțelege cu adevărat. Aplecat către interlocutor, cu un zîmbet care-i adîncea crețurile în jurul ochilor, cu o voce caldă, calmă și muzicală, dar mai ales cu un viu joc al mîinilor, acest om care-l cunoscuse pe Thomas Mann și pe atîția alți mari creatori europeni, știa să fie, fără nici un efort, simplu și teribil de comunicativ.

Am avut cinstea și plăcerea să asist la unele dintre astfel de conciliabule (vai, nu prea multe: erau anii de dinaintea morții).

Îmi amintesc că, odată, partener al discuțiilor era o simpatică berlineză, cu părul ca de puf de păpădie, redactor la editura Rutter & Loening.

Subiect de conversație: Panait Istrati. Dar ce legătură putea fi între Cisek, așa cum îl cunoaștem, și vagabondul cu o biografie fascinantă în pitorescul și în contradicțiile ei lăuntrice, adept al efuziunilor sentimentale și al unei dezordonate subiectivități? Și totuși era una: Cisek esteul admira autenticitatea umană mai ales în formele ei de manifestare directă, nativă. (Puțini știu că traducerea lui Istrati, în anii noștri, în Germania, se datorește inițiativei lui generoase care se adaugă atîtor altora închinate aceluiași scop: de a înfățișa străinătății elementele autentice și valoroase ale spiritualității românești.)

*

Am caracterizat mai sus o teză a lui Oscar Walter Cisek drept goetheană (luîndu-mă și după admirația lui mărturisită și de o viață întreagă pentru titanul de la Weimar).

Adevărul e că, citind articolele sale, mereu te simți tentat să faci trimiteri la diverse teorii clasice din domeniul poeticii, al filozofiei sau al esteticii. Căci Cisek face parte dintre acei creatori, întîlniți în perioada interbelică, la noi sau în străinătate, care se mișcă firesc, cu deplină siguranță, se simt ca la ei acasă, în lumea, și, de atîtea ori, în labirintul ideilor. Romancierul, poetul și eseistul n-a fost încercat însă de ambiția construirii unor sisteme. Preocupat încă din adolescență să-și formeze judecăți estetice temeinice — prin frecventarea operei marilor gînditori europeni — nu i-a plăcut însă să-și stabilească granițe, primejdiile sistematizării cu orice preț a știut să le ocolească, rămînînd simplu cronicar, păstrîndu-și vii curiozitățile spiritului în fața diversității caleidoscopice a fenomenelor artei ca și a oricăror aventuri intelectuale. Dar tocmai de aceea ni se pare interesant să-l urmărim în rolurile sale, atît de rare, de teoretician — ca în cazul de față.

Se știe pe cîți i-a sedus în discuțiile din jurul specificului național tendința statuării și a absolutizării unor particularități strict formale. Din capul locului, Cisek definește istoria artei ca *„istorie a însuși spiritului uman“*. Idee schilleriană — de la el pornește, în fond, îndemnul înțelegerii artei în generalitatea condițiilor culturale și spirituale ale unui popor — dar pe care o găsim și în preocupările „mitologice“ ale romanticilor — un Friedrich Schlegel sau un Novalis, citați de Cisek în conferința sa —, după cum, la acea oră, constituia un adevăr recunoscut de către mulți esteticieni de prestigiu. (Să numim aici pe elvețianul Heinrich Wölfflin).

Trebuie început *„nu cu forma“* — declară conferențiarul, — ci *cu acea materie primă spirituală, cu structura psihică ce poartă în titlul general al conferințelor noastre numele: sufletul românesc*[2].

Dar, precizare importantă: Cisek se opune oricăror infiltrații ale tendințelor psihologizante. După el, chiar noțiunea de suflet a fost de-a lungul anilor demonetizată. *„Cei care cunosc istoria evoluției spirituale din primul*

---

[2] Într-o notă, la „Cronica măruntă“ din „Gîndirea“, nr. 12, anul VIII, Emanoil Bucuța menționează că, din inițiativa „Societății de Estetică“, în Aula Fundației Carol, patru au fost serile dominate de aceeași întrebare *pusă rînd pe rînd liricii, prozei, plasticii și poeziei: ce este sufletul românesc?*

pătrar al secolului nostru, vor recunoaște lesne: cuvîntul **suflet** *a pierdut mult din rezonanța, din prestanța, din seriozitatea lui... Ne-am sufocat în atîta eftinătate pseudosufletească și de aceea preferăm denumirea spirit românesc sau specific".*

Spiritul românesc nu este conceput de Cisek ca o expresie a unei insondabile iraționalități, ci, în termeni apropiați concepțiilor noastre de azi, îi apare grefat pe un fond spiritual original, acea esență etnopsihologică *„țîșnită din seva de viață a poporului românesc"* și regăsită în arta populară ca și în obiceiurile, credințele și, nici vorbă, poezia populară. (*„Arta populară e așadar ecoul atîtor stări care altădată s-au cristalizat în balade populare, în doine sau în gesturile jocului".*)

Prin unele aspecte, dizertația lui Cisek impune comparația cu teoriile blagiene din *Spațiul mioritic*, atît sub raportul asemănărilor cît și al deosebirilor. Vom începe cu primele. Și Cisek reține ca element esențial al psihologiei naționale: dorul. Formulările sînt uimitor de apropiate. Cisek discută despre *„oglinda unei stări interioare, în care cuvîntul cel mare și hotărîtor e rostit de o năzuință veșnică, de dorul ce apare atît de des nu numai în înșirarea mlădioasă de cuvinte înfăptuită cu atîta finețe și sens pentru nuanța amănuntului în poezia populară, dar și în ritmul legănat și tărăgănat al doinei, în melodia fluidă care..." „E așadar vorba de o năzuință, de un dor, de o neliniște care nu se mulțumește cu ceea ce i-a fost dat de soartă".*

Ne-am putea referi și la teza caracterului echilibrat, de ocolire a oricăror excese, pe care o susțin atît Blaga cît și Cisek și cu argumente aproape identice, comparînd, bunăoară, „ornamentica" artei populare românești cu cea a unor popoare slave vecine.

Care ar fi explicația acestor puncte de atingere? (Conferința lui Cisek e ținută în 1928, *Spațiul mioritic* apare în 1933).

Cine cunoaște corespondența lui Blaga cu Cisek — existentă la Muzeul literaturii române — știe în ce măsură relațiile existente între cei doi scriitori depășeau caracterul convențional, înscriindu-se într-un autentic dialog spiritual.

Firește, a împinge prea departe comparația între programele teoretice ale celor doi, ar fi o eroare. Nu trebuie

uitat că idei ca cele menționate pluteau, la urma urmei, în atmosfera spirituală a epocii. S-a putut deduce și din cele enunțate pînă acum că, în modul de înțelegere a unei sau alteia dintre teze, există și diferențieri de viziune... Să spunem, în treacăt, că însăși noțiunea de dor la Cisek nu se leagă de o anumită formă de relief, ca la Blaga, plaiul — *sfîntul plai,* mobil al unei eseistici dintre cele mai sugestive dar care, cum observa G. Călinescu, nu se poate juxtapune tuturor faptelor literaturii noastre. După Cisek această dominantă a sufletului românesc cunoaște o aplicabilitate generală, indiferent de stratificările peisajului țării: *„... omul acesta fermecat de dor rămîne totuși pe întinderea cîmpiei ce îi poartă casa sau ca o pasăre obosită de zboru-i lăuntric, între crestăturile repezi ale munților"* după cum *„dorul ciobanului trece prin scobiturile văilor așijderea unor pîrîuri prea sărace și prea slabe pentru a ajunge pînă la întinderea negrănițată a șesului".* Importantă rămîne însă semnificația din punct de vedere ontologic: *„lupta interioară de vis și gînd"* care, în cele din urmă, se sublimează în mit.

E de apreciat, în conferința lui Cisek, faptul că ideile sînt ilustrate cu exemple dintr-o arie foarte largă, în afara creației populare; nu este uitată nici literatura română (deși ca piese de demonstrație nu intră decît Sadoveanu și Hogaș) și, desigur, de o atenție privilegiată se vor bucura artele plastice contemporane.

Ca și Lucian Blaga, Cisek refuză să vadă în specificul românesc elemente de suprafață: etalarea, într-un tablou, a costumelor naționale (fote, cioareci), sau introducerea unor ciobani cîntînd din fluier, fete la izvor, bătrîni țărani etc., interesîndu-l receptarea unor valori de fond ale artei și ale spiritului popular. Din acest punct de vedere, își păstrează întreg interesul comparația pe care o schițează între Grigorescu și Luchian. Fără a subaprecia importanța operei primului — a se vedea articolul scris cu ocazia comemorării a 20 de ani de la moartea lui Grigorescu — Cisek relevă însă că, în mod paradoxal, date fiind subiectele abordate, pînzele lui Luchian sînt mai aproape de substanța, de semnificațiile intime ale fondului artistic românesc. Mă mulțumesc să rețin din demonstrație faptul că prin neglijarea fundalului și prin cultivarea motivului, a *„visului creator",* Luchian este un demn urmaș al bătrînilor olari din Transilvania, al țesătorilor de

scoarțe din Oltenia („*scoarțe cu acele orizontale predominante în ritmica frunzelor, ingenios așternute, a păsărilor, a cerbilor și a păpușelelor — ce ne amintesc că toată imaginea omului nu e prea mare cînd se află înconjurată de elementele naturii, de visul nemărginit, în care toate se topesc: frunza, pasărea, cerbul și omul*"). În domeniul sculpturii, exemplul magistral susținut, cu o sigură percepere a valorilor, rămîne Brâncuși. De fapt, sub semnul lui este așezată această conferință, de la început postulîndu-se (într-o vreme cînd mulți compatrioți îl huleau): „*Constantin Brâncuși, marele nostru sculptor, e conducătorul sculpturii noi românești, el, care a fost atît de des lăudat de cea mai competentă critică europeană și tot atît de des batjocorit și insultat de compatrioții lui, dornici de zaharicalele lui Kimon Loghi*". Caracterizările, cu trimiteri la expresia artei primitive (ale artei Traciei străvechi) și de aici la arta țărănească gorjană (Cisek greșește, considerîndu-l pe Brâncuși vîlcean) își păstrează și astăzi deplina lor actualitate.

*

Ar mai rămîne să oferim cîteva relații în legătură cu interesul manifestat de Oscar Walter Cisek față de „specificul românesc". Adevărul e că pentru cine cunoaște cronicile sale artistice din „Gîndirea", „Gînd românesc", „Revista Fundațiilor Regale" ș.a., alegerea subiectului acestei conferințe se înscrie ca o consecință firească a unor constante preocupări, fenomenele artei contemporane fiind judecate, cel mai adesea, în raport cu drumurile specifice ale culturii românești.

La „Societatea de estetică"[3], Cisek mai conferențiase odată despre Luchian, elogiat tot în postura „*urmașului atîtor suflete anonime care au însămînțat ogorul veșnic deschis al artei populare românești.*"

În conferința de față se poate observa cum, fără a deroga cu ceva de la rigorile dizertației științifice, nu o dată scriitorul izbucnește în apostrofe cu caracter liric

---

[3] Lucian Blaga: „*Îmi pare rău că nu pot să țin și eu o conferință în cadrul Societății de estetică..., dar nu am tăria să mă apuc de o conferință. Mă bucur însă că ție ți-a reușit atît de bine*". Să menționăm că Cisek ținuse conferințe nu numai la „Societatea de estetică" ci și în cadrul grupării „Poesis", ca și la „Sindicatul artelor plastice".

care exaltă frumusețile artei populare. Am putea afirma că ori de cîte ori atinge chestiunea, apropiată sufletului său, a expresiei spiritului românesc tonul devine solemn, atinge granițele patetismului — ca atunci cînd avertizează cu superbie disimulată: *„Nu e vorba de umila mea persoană, nu, ci de o chestiune atît de însemnată ca aceea a expresiei spiritului românesc în pictură, în grafică, în sculptură, în arhitectură. E vorba de acea bază de simțămînt și de gînd, care a preschimbat legile bizantinului și ale goticului în teritoriul țării noastre, de fiorul deosebit ce trece prin cusăturile, crestăturile, prin ceramica și prin scoarțele țărănești și despre identificarea aceluiași fior deosebit în operele valoroase ale pictorilor și sculptorilor noștri"*.

Născut în București, formîndu-se în atmosfera culturală de aici, Oscar Walter Cisek era predestinat să unească, în ceea ce are mai generos, cultura română și cultura germană. Am menționat colaborările sale din publicațiile vremii cu cronici scrise în limba română. E de regretat că volumul de eseuri și cronici plastice, apărut postum în 1967, la editura „Meridiane", în modul în care a fost alcătuit se dovedește prea sărac și, pînă la un punct, nedrept, lăsînd în afară numeroase și valoroase texte.

O editare completă a contribuțiilor sale în publicistica românească va dovedi cu elocvență în ce măsură Oscar Walter Cisek este un scriitor bilingv. (Fără a fi scutită de unele șovăieli firești în modul de mînuire al limbii românești, e de remarcat faptul că Cisek beneficiază de un stil plin de vigoare, convertit cîteodată în admirabile formulări cu valoare aforistică precum: *„Pasărea măiastră se oprește deasupra gîndului, deasupra dorului românesc de azi și de totdeauna")*.

Dar chiar dacă n-ar fi scris un rînd în limba română și tot ar fi rămas faptul remarcabil, că, în romanele sale, scrise în limba germană, eroii sînt adesea români (zugrăviți cu o adîncă înțelegere a particularităților lor naționale). Să amintim *Dragoste incomodă (Unbequeme Liebe)* — cu narațiunea axată în mediul negustorilor gălățeni? Sau *Fluviul nesfîrșit (Der Strom ohne Ende)* — viața pescarilor din Delta Dunării? Sau *În fața porților (Vor den Toren)* — păstorii maramureșeni?

Ar fi suficient însă să ne referim la romanele închinate iobagilor răzvrătiţi: Horia, Cloşca şi Crişan (*Reisigfeuer*).

Scrisorile trimise soţiei ne arată cu cîtă emoţie investighează Cisek documentele rămase în biblioteca muzeului Brukenthal (*„Am ţinut în mîinile mele actul de condamnare la moarte a lui Horia şi Cloşca"*), intensul spirit participativ cu care va reface, colindînd satele ardelene, itinerariul răscoalei (*„... sunt mulţumit că mi-a fost dat să calc şi pe acest pămînt sfinţit de faptele iobagilor revoluţionari"*.)

Oare interesul manifestat faţă de Panait Istrati nu se explică şi prin aceasta: prin intuirea anumitor tangenţe care ar exista, pînă la un punct, între destinele lor literare (autorul brăilean vehiculînd în limba franceză icoane ale pămîntului românesc)?[4]

Nu putem încheia această introducere fără a menţiona, din nou, eforturile sale de a populariza şi tălmăci literatura română în limba germană. Corespondenţa cu Lucian Blaga conţine în acest sens mărturii edificatoare. Să adăugăm că primele tălmăciri într-o limbă străină ale versurilor lui Tudor Arghezi i se datorează lui Cisek.

Într-un frumos portret pe care i-l face[5], Ion Biberi emite ideea unei disjungeri între personalitatea copleşitoare, în multiple planuri, a lui Cisek şi mărturia operei care i se pare *„fragmentară... raportată fiind la plenitudinea din care izvora"*. Nu ar fi primul caz cînd personalitatea unui creator depăşeşte cadrul strict al mărturiei comunicate de operă.

Ceea ce e sigur, e că structura talentului lui Cisek făgăduia ca ultimul anotimp al creaţiei sale să fie şi cel mai fecund. E de regretat că soarta nu i-a permis să desăvîrşească alte şi alte opere, care ar fi putut reflecta plenar complexa lui personalitate — una dintre cele mai remarcabile din cultura ţării noastre.

A. O.

---

[4] La 18 decembrie 1925, Cisek îi scrie entuziasmat lui Blaga: *„Ai aflat ceva despre succesul lui Panait Istrati în Germania? S-ar putea numi fenomenal"*.

[5] Prefaţă la volumul *Eseuri şi cronici plastice*, Editura „Meridiane", Bucureşti, 1967.

SUFLETUL ROMÂNESC ÎN ARTELE PLASTICE[1]

DOAMNELOR și DOMNILOR, artele plastice românești și-au găsit istoricii lor, lămuritorii lor, dar cam puțini și nu întotdeauna sînt cei chemați, care se îndeletnicesc cu această meserie, pare-se destul de rentabilă. Istoricii artelor au răscolit secolele trecutului cu scopul de a descoperi legături îndrumătoare spre cunoașterea spiritului din care au crescut organic ca din cuprinsul peisajului și al poporului românesc, cu scopul de a găsi, în sfîrșit, miezul sufletesc creator, adică substanța primară din dinamismul căreia s-a desfătat așijderea unui pom rodnic, cînd înaripat de flori, cînd greu de poame, întregul complex al artelor plastice românești. Dar și istoricilor și eruditilor nu le-a mers în mare parte altfel decît unei figuri celebre din teatrul lui Henric Ibsen, care desface foaie după foaie, căpățîna unei cepi, vrînd să ajungă în sfîrșit la miezul ei, la sîmburele ei. Recunoaște însă în cele din urmă că miezul nu există, că foile cepei sînt chiar miezul, că foile sînt ca anii vieții noastre, înțelesul căreia rămîne drumul, rămîne năzuința, nu împlinirea visurilor, nu primirea unei cununi, ce poate fi văzută de toți.

Și în sala aceasta s-a vorbit, în anii din urmă, deseori despre plastica noastră, despre pictori înzestrați sau proști, despre sculptori români impresioniști sau clasici, despre arhitecți înaintați, conducători ai unei școale de arhitectură românească.

Cîți au fost aceia cărora le-a păsat dacă pseudo-arhitectura aceasta, lipsită de înțelesul elementar al constructivului, avea într-adevăr un înțeles în cercul culturii românești? Și cine s-a întrebat dacă niște coloane umflate — le vedem la atîtea case din București — coloane, care par în prima clipă foarte grave, dar care n-au ce duce și n-au ce spune, corespund, într-adevăr, fondului sufletesc al poporului? Nici o altă artă nu e în Europa întreagă, într-o mai largă măsură la ordinea zilei, ca arhitectura. Avem cîțiva pictori foarte

---

[1] Conferință publicată pentru prima oară în „Manuscriptum", II, 3(4) 1971. Pentru facilitarea lecturii, aici și oriunde a fost cazul, am reprodus, în transcrierea textului, doar formele de limbă ultime pe care le-a adoptat scriitorul.

demni de atenția Europei, avem și sculptori, dar n-avem arhitecți cu adevărat creatori. Cei mai mulți dintre ei se mulțumesc cu bunele afaceri, pe care le fac construind magazii, hangare sau ceea ce vedem zilnic pe străzile noastre. Şi tocmai din posibilitățile arhitecturii noastre noi, mai mult decît din aspectele picturii sau sculpturii, am putea citi slova adevărată a structurii sufletești din cuprinsul poporului. S-a scris și s-a vorbit, așadar, în această sală despre meșterul Petrașcu și despre domnul Kimon Loghi, despre Pallady și despre domnul Artur Verona, despre Theodorescu-Sion și despre domnul Mățăuanu. Firește! S-au cîntat adevărate imnuri de preaslăvire, căci imnurile sînt ieftine, nu costă nimic. N-avem de obiectat nimic împotriva lor, ne mărginim a constata însă că n-au ajutat la cunoașterea spiritului românesc, astfel cum se exprimă în artele plastice și că au propagat cu lirisme oricum prea balcanice erori dintre cele mai mari. Terenul acesta nu e, așadar, desțelenit, nu e decît prea puțin, chiar foarte puțin lucrat, deși există la noi și artiști și critici și pseudo-critici care sunt de părere că generația noastră suferă de obsesia „specificului românesc" și că această chestiune mult discutată și maltratată merită să treacă în sfîrșit la dosar. Căutînd acest specific românesc și deslușind în unele opere ale plasticei noastre contemporane trăsături ce ne păreau esențiale, am fost insultați de artiști cu pretenții de intelectuali, numai fiindcă în lucrările lor, indiferent dacă erau bune sau rele, nu întrezăream nimic din acest specific, ce lega arta nouă de arta noastră țărănească sau un triptic al lui Sabin Pop de afrescurile [sic!] străvechi ale bisericilor noastre. Nu e vorba de umila mea persoană, nu, [cuvînt indescifrabil] ci de o chestiune atît de însemnată ca aceea a expresiei spiritului românesc în pictură, în grafică, în sculptură, în arhitectură. E vorba de acea bază de simțămînt și de gînd, care a preschimbat legile bizantinului și ale goticului în teritoriul țării noastre, de fiorul deosebit ce trece prin cusăturile, crestăturile, prin ceramica și prin scoarțele țărănești și despre identificarea aceluiași fior deosebit în operele valoroase ale pictorilor și sculptorilor noștri. Firește că ne-am împotrivi acelora, care, văzînd într-un tablou cîteva costume naționale, fote și cioareci, ar ieftini lauda, trîmbițînd că avem de a face cu cea mai autentică artă românească.

Recunoașterea trăsăturilor fundamentale ale spiritului românesc exprimat prin mijloacele atît de deslușite ale artei țărănești ca și ale artei noastre culte de astăzi ne pare însă foarte însemnată pentru caracteristica întregii culturi. *În toată lumea se cultivă astăzi istoria artei nu ca istoria unei evoluții despărțite de celelalte manifestări omenești, ci istoria artei ca istorie a însuși spiritului uman.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, cum spune Max Dvořak. Din cauza aceasta istoriei artelor i se atribuie astăzi o importanță mult mai mare decît în trecut. Căci nu se mai poate concepe un fel de „L'art pour l'art" în cuprinsul istoriei artelor, adică istorie pentru istorie. Hegel a deschis larg hotarele, Dilthey și alții l-au urmat. La noi, lumea crede că are în fața-i o obsesie bolnăvicioasă, îndată ce un om chemat să lămurească atîtea fapte nedeslușite de alții, se ocupă într-un mod serios și pasionat de această chestiune.

Recitind eseul domnului Marin Simionescu-Râmniceanu despre „Caracterele naționale ale artei românești", apărut acum vreo patru sau cel mult cinci ani în *„Ideia Europeană"*, am găsit referitor la chestiunea specificului următoarea propozițiune: „Această problemă n-a fost discutată încă între români". Deși parțial se discutase, domnul Simionescu-Râmniceanu avea dreptate, formulînd astfel părerea domniei-sale. De abia cinci ani au trecut de atunci și lumea noastră e plictisită de încercările acelora, care au căutat să pătrundă problema aceasta de valoare capitală pentru toți. Desigur că pînă în prezent spiritul conducător hotărîtor, spiritul românesc ce determină jocul liniilor de culoare pe scoarțe, înfloriturile sub strălucirile de zmalț ale olăriei, sau compoziția unui tablou modern de Ioan Teodorescu-Sion nu s-a lăsat descoperit prea ușor. Domnul Francisc Șirato, unul dintre puținii noștri critici pregătiți, a publicat în *„Gândirea"*, un articol despre „Arta românească", susținînd părerea că trăsătura ei principală ar fi redarea „esenței formale" — cum se exprimă însuși autorul, iar mai tîrziu domnul Ștefan Nenițescu a publicat cele trei volume ale „Istoriei artei ca filozofie a istoriei" și un studiu „Arta românească populară", apărut în *„Revista de filozofie"*, o schiță a principiilor, pe care s-ar putea clădi sinteza lămuritoare despre spiritul artei românești. Cred că studiul domnului Nenițescu, care poartă subtitlul foarte modest de schiță,

reprezintă tot ce s-a scris mai esențial și mai profund la noi despre firea, despre substanța artei populare. În legătură cu această convingere, cred de datoria mea să adaug că prezența mea astăzi în fața Domniilor-voastre n-ar fi îndreptățită, dacă domnul Ștefan I. Nenițescu n-ar fi refuzat să ne vorbească despre aceeași temă. Numai din cauza lipsei numelui d-sale din ciclul Societății de Estetică, anunțat pentru anul acesta, am primit să vorbesc despre o temă, care, înfățișată de d-sa, ne-ar fi îmbogățit într-un mod nespus de generos.

Cu excepția studiilor domnului Ștefan Nenițescu, sintezele încercate ne-au spus cam următoarele: În arta noastră ar fi o totală lipsă de pasiune, de încordare psihică, de fanatism, iar cele mai multe manifestări ar fi simple parafrazări pe teme și maniere date de Apus. S-a spus că n-ar exista o sculptură caracteristic românească, că în pictură și-n sculptură n-ar apărea încercarea unei grupări puternice, închegate, că, într-un cuvînt, n-ar exista compoziția în înțelesul picturii italiene, în înțelesul marilor complexe ale artelor plastice din Apus. Deși noi nu credem că elementele de echilibru perfect, elementele stabile, grele, statice convin expresiei spiritului românesc, credem totuși că dacă cele constatate ar fi fost publicate astăzi, numai cu cinci ani mai tîrziu, însuși autorul lor, care voia să închege sinteza, ar fi recunoscut cît de greșite erau părerile lui și cît de ușor dictate de niște circumstanțe, în structura cărora Impresionismul european generalizat joacă rolul hotărîtor. Impresionismul francez ca și cel german, nu însă un elementar normativ, caracteristic numai și numai pentru arta plastică românească. Specificul românesc a fost deci confundat pur și simplu cu stadiul generalizat al picturii și sculpturii europene și ceea ce s-a scris relativ la expresia românească era valabil nu numai pentru impresionismul lui Jean Alexandru Steriadi, pentru colorismul moale și străbătut de lumini al lui Nicolae Dărăscu, pentru sculptura dinamică și neprecisă a lui Paciurea, ci și pentru Degas, pentru Monet, Signac, Liebermann și așa mai departe. Despre pictura românească s-a scris într-o încercare de sinteză: „Se încheie cadrul întîmplător, se distribuie culorile pe pînză, fără a urmări un raport unitar decorativ, *toate tablourile sînt fragmente!*“ Atitudinea cu desăvîrșire greșită a criticului nostru cu pretenții de constructor de sin-

teze e atît de evidentă, încît nu mai trebuiește discutată. Pe scurt: Robert Hamann sintetizatorul Impresionismului, Maier-Graefe, Vauxcelles, Camille Mauclair și atîția alții au făcut — și pe drept — aceleași constatări referitoare la pictura impresionismului francez, referitor la acele fragmente luate oarecum întîmplător din natură și transpuse, fără *un adaus sau o preschimbare în sensul constructiv*, pe pînza pictorului, nu însă referitor la arta noastră. Fără îndoială, pictura românească de la 1900 și cam pînă la 1920 e dominată de Impresionism, ceea ce nu înseamnă însă că în evoluția ei nu s-au găsit și nu se găsesc și elemente constructive și destul de puternice în expresia așezării unei compoziții. Că avem mai mulți peisagiști de frunte decît portretiști, aceasta e o constatare ce ar putea fi pusă în legătură cu arta românească populară, în care imaginea omului apare destul de rar și atunci cînd apare nu hotărăște expresia în cadrul dat, ci se coordonează egal sau într-o ținută inferioară cadrului format de geometrizări abstracte, de plante sau animale. Dar a confunda cu atîta vervă un curent european și deci introdus și în România cu specificul românesc înseamnă a fi cu desăvîrșire lipsit de distanța necesară unor asemenea constatări cu pretenții de legi normative. Nu. Tocmai atît de simplă nu e chestiunea aceasta. Domnul Francisc Șirato nu s-a lăsat stînjenit de asemenea erori elementare. El recunoaște că la baza artei populare, a artei bisericești, a arhitecturii casei țărănești ca și a picturii moderne românești se află același spirit, care strînge impresiile venite din lumea exterioară, simplificîndu-le în artă pînă la expresia *esenței formale*. Fără îndoială că aceste constatări ale domnului Șirato sînt foarte interesante, descoperind un fir interior în evoluția artelor plastice din România. Dar ele se mărginesc totuși numai la formal, la felul de expresie. Esența formală înseamnă deci mai curînd un procedeu de strîngere a expresiei, decît un fond spiritual, o ținută sufletească. Astăzi însă cînd, după cum spuneam, se dezvoltă istoria artei ca istorie a spiritului uman, trebuie să ne întrebăm neapărat în ce constă spiritul elementar care străbate arta românească, reușind să se impună uneori poate chiar creațiilor noi? Lumea a dat din umeri cînd ne-am permis să observăm că arta lui Teodorescu-Sion ne pare mai românească decît aceea a lui Iser sau a lui Pallady. Și am arătat de ce ne

pare mai apropiată de arta populară, gîndindu-ne la libertatea compoziției în spațiul dat, la deschiderile formale ale acestor compoziții și la valorile de culoare, care cu emailurile lor pronunțate ne aminteau nu o dată de smalțul ulcioarelor din Ardeal. Pînă și predominarea liniei colorate față de fundar [sic!: fundal] ne convingea. Dar despre toate astea vom vorbi mai concret pe urmă. Fapt e că numai cei mai naivi dintre naivi credeau că arta meșterului Teodorescu-Sion primește din parte-ne titlul de artă românească numai și numai fiindcă motivele sînt luate din viața țărănească: femei la izvor, ciobani, moșnegi purtînd poveri, păstori cîntînd din fluier și așa mai departe. E, firește, cel mai vehement contrast față de lumea sătească din pînzele lui Nicolae Grigorescu, dar nu e mai puțin românească. Dimpotrivă. Și vom arăta de ce: vom recunoaște de ce tocmai Ștefan Luchian, *antipodul* lui Grigorescu, e deschizătorul de drumuri noi în pictura românească, fiind inconștient strîns legat de arta populară. Într-un înțeles asemănător, Constantin Brâncuși, marele nostru sculptor, e conducătorul sculpturii noi românești, el care a fost atît de des lăudat de cea mai competentă critică europeană și tot atît de des batjocorit și insultat de compatrioții lui, dornici [cuvînt indescifrabil] de zaharicalele lui Kimon Loghi.

Dar să începem încă odată cu începutul, *nu cu forma*, nu cu realizările în artele populare, în arhitectura și-n pictura bisericească sau în plastica nouă, *să începem cu acea materie primă* spirituală, cu structura psihică ce poartă în titlul general al conferințelor noastre numele: sufletul românesc. Cei care au trecut cu gîndul și cu intuiția lor peste drumurile literaturii noi, cei care cunosc istoria evoluției spirituale din primul pătrar al secolului nostru, vor recunoaște lesne: cuvîntul *suflet* a pierdut mult din rezonanța, din prestanța, din seriozitatea lui. S-ar putea spune chiar că e un cuvînt pervertit, degenerat, prostituat. Cine nu l-a luat în gură, cine nu l-a scris? Și mari și mici s-au grăbit să-l discrediteze. De la Goethe pînă la Eminescu, de la Lenau pînă la Verlaine, pînă la Maurice Maeterlinck și Ștefan Iosif cuvîntul suflet a fost calul de bătaie al liricii europene. Nimic nu ne înfrumusețează mai ușor ca un suflet, spune, aruncînd ochii peste cap, Maurice Maeterlinck, sau: Treanca fleanca mere acre. Tot una e. Ne-am sufocat de atîta ieftinătate pseudo-su-

fletească și de aceea preferăm denumirea spirit [cuvînt indescifrabil] românesc sau specific, chiar cu riscul să ne lovim de surîsul naivilor, care nu ne doare. Pentru a preciza mai bine substanța și atitudinea creatoare a acestui fond spiritual, pentru a contura stări și fapte ce cu greu pot fi prinse în plasa prea puțin sensibilă a cuvintelor și pentru a identifica, pe cît posibil, cele spuse în exemple concrete luate din arta veche și nouă, țîșnită din seva de viață a poporului românesc, vom rupe cadrul desemnat de artele plastice, trecînd și în domeniul obiceiurilor, trecînd spre meleagurile poeziei populare și ale credinței poporului. Căci e firesc ca în multe cazuri poezia populară cu desfășurarea ei în timp să-și găsească un ecou în spațiu, adică în cusăturile și-n crestăturile țărănești, în motivele ceramicii, în țesătura colorată a scoarțelor. Arta populară e așadar ecoul atîtor stări, care altădată s-au cristalizat în balade populare, în doine sau în gesturile jocului. Jocurile, dansurile au chiar o însemnătate cu totul deosebită și cred că pentru completarea ciclului nostru ar fi fost nevoie și [cuvînt indescifrabil] de o conferință despre gestul și ritmul românesc, despre joc și dans.

Să urmărim împreună pilda altuia, cu scopul de a citi, pe cît cu putință, textul psihic al cîtorva manifestări mai primitive, trecînd apoi la arta nouă. Wilhelm Worringer, autorul atîtor cărți importante cu privire la arta gotică, greacă și egipteană, recunoaște în vechile ornamente nordice, mai ales motivele crestăturilor, expresia unei firi generalizate, care a fost potrivnică naturii, uneori confuză și neechilibrată. Worringer presupune că omul din nordul Europei noastre străvechi ar fi înscris aceste ornamente în lemn și-n piatră, fiind cuprins de un simțămînt de neliniște și de frică în fața naturii. Tăindu-le în materialul ce-i sta la dispoziție, omul acesta primitiv credea că se dezbară chiar de simțămîntul ce-l stăpînea, adică de frică, de groază, de o fierbere interioară. Neliniștea nordică își găsește expresia într-un ornament, firește, *neechilibrat,* lipsit de greutatea unor centre bine definite și de simetrie. Ornamentul e deci pentru Worringer — și nu numai pentru el, textul unei inscripții din care citește starea spirituală, neliniștea de care erau obsedați creatorii lui inconștienți. Dar în orice artă și mai ales în arta populară, inconștientul are o misiune hotărîtoare. E par-

tea esenţială a ceea ce nu poate fi prins şi reţinut de micimea stîngace a cuvintelor.

Şi ornamentica artei noastre populare e un asemenea text, un hrisov nebănuit de limpede pentru aceia care-i cunosc slova şi tainele ei. Să vedem deci în ce fel ornamentul, construcţia clădirilor, culoarea şi compoziţia tablourilor noi, strîngerea caracteristică a spaţiului în sculptura noastră contimporană sunt oglinda unei stări interioare, în care cuvîntul cel mare şi hotărîtor e rostit de o năzuinţă veşnică, de dorul ce apare atît de des nu numai în înşirarea mlădioasă de cuvinte, înfăptuită cu atîta fineţe şi sens pentru nuanţa amănuntului în poezia populară, dar şi în ritmul legănat şi tărăgănit al doinei, melodia fluidă care, venind din dorul ciobanului, trece prin scobiturile văilor aşijderea unor pîrîuri prea sărace şi prea slabe, pentru a ajunge pînă la întinderea negrăniţată a şesului. *E aşadar vorba de o năzuinţă, de un dor, de o nelinişte* care nu se mulţumeşte cu ceea ce i-a fost dat de soartă, e vorba şi de năluciri ce se asociază, ajungînd în sfîrşit la împletirea unui mit. Mitul e revelaţia demonic închegată, relaţia dătătoare de linişte şi de nelinişte. Omul care rătăceşte prin labirintul atîtor vedenii, căutînd tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte, omul acesta care, deşi fermecat de dor, rămîne totuşi pe întinderea cîmpiei ce îi poartă casa sau, ca o pasăre obosită de zboru-i lăuntric, între crestăturile repezi ale munţilor, luptînd cu îndîrjire numai atunci cînd îşi apără neamul şi avutul şi credinţa, omul acesta care, după cum scrie domnul Ştefan Neniţescu, e el însuşi „ceva deschis în îmbrăţişarea a ceea ce este mitic" — Românul acesta duce mereu o luptă interioară de vis şi de gînd, caută să-şi contureze năzuinţele, proptindu-se pe realitate, şi rămîne totuşi pregătit să-şi desfacă porţile vieţii lui interioare spre alte veşnicii. Dorul rămîne o necesitate primordială, dorul e pîinea gîndului, dorul devine însuşi realitate, o realitate care nu o dată o doboară pe aceea din lumea exterioară. Şi impunîndu-se cu atîta vehemenţă, însuşi cuvîntul „dor" primeşte un sens mai puţin nebulos ca în alte limbi, primeşte un sens mai puţin ieftin în ce priveşte atitudinea lui romantică. Dorul îşi clădeşte o existenţă lăuntrică, deschizîndu-se şi spre viaţa realităţii reci şi aspre şi crude de afară. Jocul între realitate şi nălucire e cîştigat de nălucire, precum credinţele strămoşeşti, superstiţia şi descîn-

tecul stăpînesc desfășurarea neliniștită, senină sau tulbure a existenței. Năzuința înfrumusețează expresia vieții, lucrurile de toate zilele primesc ornamentația lor. Omul înscrie pe chipul lumii exterioare imaginea dorului, imaginea jocului cu alte seninătăți, imaginea bucuriei care cearcă să înlăture simțămîntul sărăciei și al atîtor suferințe îndurate. Românul își împodobește zidurile vieții pentru a uita apele năstrușnice care vor să le roadă iar și iar temeliile, iar artele plastice *lucrînd în spațiu*, înfăptuindu-se *în spațiu*, vor face și din spațiu un element stăpînit și totuși deschis, un element care nu se pierde în tendințe confuze, pline de șovăiala nesiguranței, rămînînd însă ca însuși omul român, cu brațele deschise, larg primitoare. Și fiindcă dorul și visul și toată făptura interioară, fiindcă nălucirile devin — după cum spuneam o a doua realitate, nicidecum mai palidă și mai ștearsă decît cealalată, și expresia visului ce se închină întreg unei alte lumi, va fi destul de precisă, niciodată neechilibrată sau nebuloasă. Dar și-n această preciziune, străbătută uneori de trăsăturile vioiciunii și ale umorului, e libertate, o libertate conturată, o conturare cu multe posibilități de deschidere spre largul imaginației. Spațiul liber cuprinde așadar fapta artistică a omului, primește expresia creației, influențînd la rîndu-i ținuta atît de spontană și de liberă a tot ce poate fi numit omenesc. Și-n vedeniile, ce se împotrivesc vieții exterioare întîrzie însă atitudinea jocului, care rupe deseori cadrul spațiului și se complace în arabescuri capricioase, inventate cu multă istețime și cu o siguranță intuitivă, care exclude de la început elemente prea greoaie, pete de culoare, a căror prestanță grafică ar fi prea hotărîtoare față de fundar [sic!]. Un lirism subtil domnește în alăturarea valorilor de culoare. Gîndiți-vă, Doamnelor și Domnilor, ce diferență în ce privește subtilitatea nuanțelor există între cusăturile românești și cele cu mult mai greoaie din Bulgaria, ce diferență-n mare poate fi lesne recunoscută, cînd așezăm ceramica noastră din Sudul Transilvaniei și chiar din Muntenia alături de ulcioarele din Slovacia sau din Podkarpatska Rus, adică din Rusia Subcarpatică (...). Acolo, la celelalte popoare, o împărțire mai puțin precisă a spațiului, cu toate că alăturarea culorilor e mai violentă, cu toate că stridența culorilor se impune privirii noastre cu hotărîrea unei lovituri de piatră. Și spațiul e acolo mai grănițat, precum

starea lăuntrică a omului se mulțumește mai lesne cu țarina aspră dinaintea ochilor, cu sărăcia persistentă a realității. La noi, în arta populară românească întocmai ca și în arta cultă a lui Ștefan Luchian și a meșterului Teodorescu-Sion apare — după cum s-a scris de alții — un joc de-a v-ați ascunselea cu spațiul. Umorul trece ușor peste întinderea suprafețelor, trece organic ca seva prin canalurile fragede ale tulpinii. O gamă întreagă de la abstractizarea ușoară a imaginii pînă la abstractul absolut al linearului geometric de pe scoarțele bucovinene, ne convinge că omul e hotărît să-și creeze o lume proprie, deși viața anterioară îl leagă de stîncile ei aspre și dureroase. Aș vrea să vă dau un exemplu foarte caracteristic pentru această constatare, un exemplu ce atinge și chestiunea fondului, care, în arta noastră românească, indiferent dacă ea a fost creată de țărani naivi și neștiutori de carte sau de marele înaintaș Ștefan Luchian, nu e purtător de culoare. Și această teorie nespus de interesantă și de limpezitoare în ce privește substanța interioară a artei românești și expresia ei formală a fost precizată de domnul Ștefan I. Nenițescu. Eu o voi întregi numai dintr-un anumit punct de vedere, explicînd atitudinea dintre fundar și motiv.

Cunoașteți desigur scoarțe basarabene, al căror fond e de obicei negru, cafeniu sau verde. Fondul albastru apare numai în regiunile din jurul coloniilor germane, unde s-a întrebuințat albastrul, care e o culoare industrială importată din străinătate, nu o culoare vegetală. S-a constatat că fondul scoarțelor are aceeași culoare ca suprafața regiunii, în care au fost țesute. Dacă regiunea e bogată în pășune, fondul scoarței e și el verde, dacă pămîntul e acoperit cu păduri, fondul e maro, dacă e negru și arat pe întinderi mari, fondul e negru. Așadar omul transpune pur și simplu culoarea regiunii în țesătura covorului. Ce se-ntîmplă? Fondul acesta nu joacă însă în realizarea artistică a covorului un rol predominant, poate tocmai fiindcă e un element concret, împrumutat de-a dreptul din înfățișarea naturii. Fundarul nu hotărăște întregul de expresie întocmai cum lumea reală n-are o însemnătate hotărîtoare în viața omului. Predomină însă linia motivului abstractizat sau abstract, predomină culoarea care nu se încheagă în pete obosite, obositoare. În motivul linear, care fuge peste fundarul trecut în umbră, care se joacă

în cadrul dat, grănițîndu-se ușor și legînd spațiul fundarului de ritmica lui, *trăiește însă elementul principal creator.* Cu toate că nu s-a făcut încă pînă astăzi, nu e poate prea riscant să spunem că fondul scoarțelor se identifică vieții reale, care singură, fără motivul visurilor, adică al motivelor de pe scoarță, rămîne oarecum moartă, iar motivul scoarței, abstractizant ca și visul, ca și dorul, e viața interioară a năzuințelor. Așadar: fondul e realitatea, motivul e frumusețea interioară, e visul creator, *care o stăpînește.*

Această neîntreruptă deschidere a spațiului, deschidere care se identifică libertății interioare, susținută de imaginație și de făptuire în veșnică prefacere a dorului, a înrîurit mult aspectul artei noastre bisericești, al arhitecturii caselor țărănești și boierești. Știm cu toții că pe teritoriul Olteniei, al Munteniei și Moldovei s-au întîlnit trei curente de artă bizantină, dintre care unul a mai tîrît după sine un curent baroc. Cele trei curente au venit din Bizanț și din Grecia, din Jugoslavia și din Rusia. Prin icoanele rusești venite din Kiew și din Moscova s-a importat într-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea barocul italian, transformat de mentalitatea rusă. Amintesc aci numai acest baroc, intrat ca un fel de anexă la pictura bizantină din Rusia, nu și celălalt venit de-a dreptul din Italia, din Veneția, mai ales cînd Constantin Brîncoveanu a căutat să reînvie arta arhitecturii în principatul său. Ei bine, și în pictura bisericească bizantină și în arhitectură, această deschidere a spațiului determinată de libertatea imaginației a avut de îndeplinit o misiune. Căci libertatea mai mare a compoziției din afrescurile (sic!) bizantine nu poate fi numai urmarea unei superficialități mai mari sau a cunoașterii mai puțin perfecte a meșteșugului. Căci și la noi în țară au lucrat meșteri străini dintre cei mai de seamă — ne gîndim mai ales la meșterii de la Voroneț și de la Biserica Domnească din Curtea de Argeș — care, fără îndoială au avut destui ucenici români. Românii însă au introdus în imaginea *tipicurilor* severe mai multă libertate, au deschis spațiul pătrunzînd cu multe elemente de mit și de artă populară în împărăția lui. Aceeași deschidere a spațiului, care se ține totuși între grănițări ușoare, se constată și la arhitectura bizantină din Muntenia, și la arhitectura gotică din Moldova. Spiritul românesc nu s-a lăsat așadar intimidat peste măsură

nici de legile atotputernice ale stilurilor, care s-au impus cu o indiscutabilă forță în Sudul și-n Nordul Europei. În privința arhitecturii și a picturii bisericești din cuprinsul teritoriului spiritual al poporului român, multe s-ar mai putea adăuga, trebuie să trecem însă la manifestările noi ale artei noastre culte, încercînd să definim ce ne pare românesc în structura lor. Ne vom ocupa de arta nouă numai în raport cu substanța ei românească, fără a ține seama de absoluta ei calitate artistică. Astfel nu ne vom ocupa de coloristul nespus de subtil și de valoros Theodor Pallady sau de sculptura gravă și severă a domnului Oscar Han, ci numai de expresia specificului românesc din opera acelor artiști care ne par caracteristici pentru susținerea celor spuse despre arta țărănească și despre arta bisericească. Pe un drum foarte direct, ne vom apropia de realizările artei noastre noi, subliniind, uneori prin contraste, existența fondului românesc.

Timp de ani de zile s-a spus că Nicolae Grigorescu ar fi creatorul picturii naționale românești, s-a spus și s-a scris că nici un alt pictor n-ar fi redat atît de bine viața noastră rurală și peisagiul românesc. Nu discutăm această părere, indiferent dacă ea ar fi justă sau greșită. Negăm însă cu hotărîre afirmația, că Grigorescu ar fi fost creatorul unei picturi cu adevărat românești. Căci, după cum spuneam, redarea mai mult sau mai puțin fidelă a unui subiect românesc, nu înseamnă întotdeauna și redarea *într-un înțeles* românesc, redarea într-un stil, din care s-ar desprinde substanța fondului românesc. Lucrurile stau așadar altfel. Marele Ștefan Luchian, care în tinerețea lui a fost un elev și un fanatic admirator al lui Grigorescu, creează în deceniul maturității lui, *o artă diametral opusă* aceleia a lui Grigorescu *și tocmai de aceea cu adevărat românească.* Cum așa? Vom vedea. Am ținut acum doi ani în sala aceasta o conferință despre Ștefan Luchian, în care am dezvoltat pe larg toată problema. Centrul problemei, sîmburele ei s-ar putea numi: Luchian și arta populară. Căci și în pînzele lui găsim un lirism vioi, nicidecum voalat ca acela trecut prin luminile creatoare ale impresionismului lui Grigorescu, și la el [cuvînt indescifrabil] o ținută bine definită în limpezimea culorilor. În viața lui lăuntrică de român s-a înșirat nălucire după nălucire. Iar cînd într-o zi stînd înaintea cîtorva tablouri de Luchian, fără a gîndi la vreo altă legătură, m-am plîns

de inegalitatea revoltătoare a fondurilor — gîndiţi-vă de exemplu la Safta florăreasa sau la multe dintre naturile moarte — un prieten înţelept mi-a dat un răspuns, pe care-l transmit şi Domniilor-voastre: „Ca în toată arta populară, fondurile — atît de inegale — *nu sunt purtătoare* de culoare". Intuitiv, Ştefan Luchian le-a atribuit deci mai puţină importanţă. Culoarea fondurilor e deseori un maro roşcat, iar culorile de predilecţie, din care creşte expresivitatea măiastră a motivului, e cărămiziul, e verdele, e albul. Aşadar aceleaşi culori ca şi în ulcioarele transilvănene, pe care Ştefan Luchian le-a introdus pentru întîia oară ca motiv în pictura nouă românească. De ele ne amintesc şi strălucirile de smalţ ale culorilor lui; de spaţiul deschis şi totuşi legat de razele centrelor sufleteşti ale motivelor ne aduce aminte tot felul lui de a compune o natură moartă în mijlocul căreia ard florile lui.

Ceea ce nu i-a fost dat să soarbă şi să trăiască în viaţa lui şubredă, s-a prefăcut într-un dor însetat de taina creaţiei artistice. Ce n-a trăit niciodată acest bolnav ciupit de vărsat a crescut uriaş în viziunile operii lui. La treizeci şi ceva de ani e atît de suferind încît, în scrisorile lui, îşi bate singur joc de trupul său, de toată viaţa lui blestemată, binecuvîntată. În culorile florilor lui se renasc însă o mie de vieţi, şi chiar cînd pictorul arată lumii dimprejur o faţă încruntată, zdrenţuită de dureri, culorile ne vorbesc despre fluidul bun al dorului, atrăgînd pe-alocurea chiar atenţia noastră asupra unui umor subtil, reţinut şi totuşi neîncătuşat de amărăciune. Recunoscînd toate astea, privim prin cadrul picturii lui Luchian, munca artistică a bătrînilor olari din Transilvania, munca ţăranilor din Oltenia, care au ţesut cele mai minunate motive de scoarţă, scoarţe cu acele orizontale predominante în ritmica frunzelor, ingenios aşternute, a păsărilor, a cerbilor şi a păpuşelelor ce ne amintesc că toată imaginea omului nu e prea mare cînd se află înconjurată de elementele naturii, de visul nemărginit, în care toate se topesc: frunza, pasărea, cerbul şi omul.

Luchian n-a avut urmaşi, nu putea avea. O artă ca a lui, plină de inegalităţi, rapsodică şi genială n-avea menirea să creeze o şcoală de pictură. Imitaţiile nepotului său Traian Cornescu nu înseamnă o continuitate în privinţa expresiei specificului românesc. Dar un alt pictor contim-

poran, care nu s-a gîndit la imitații ieftine de felul acesta, a reușit să ne convingă cu spiritul compozițiilor lui, a reușit să creeze un fel deosebit de pictură ce poate fi considerată ca un aport nou la acea imagine interioară, oglindită în expresia artei plastice românești. E meșterul Teodorescu-Sion, pe care am cinstea să-l număr printre auditorii conferinței mele de azi. Doamnelor și Domnilor, cînd acum vreo patru ani am scris pentru întîia oară că Teodorescu-Sion ar fi pictat primele compoziții cu adevărat românești, lumea nu știa încă precis ce anume [cuvînt indescifrabil] voiam să subliniem, cu aceste cuvinte, știa însă să ne insulte. Concurenții lui Teodorescu-Sion ne trăgeau de mînecă, făcîndu-ne atenți cum că închegarea compozițiilor n-ar fi tocmai perfectă. Ni se spunea: Mantegna și Ghirlandajo și Pierro della Francesca știau să picteze compoziții solide, perfecte, ei meritau laude, nu însă colegul Teodorescu-Sion. Noi însă am exprimat umila noastră părere, că tocmai acea deschidere ușoară a spațiului ar fi un semn sigur pentru fondul românesc al lucrărilor, că meșterul nostru s-ar apropia cu gama lui de culoare de gama ceramicei populare și că însăși înfățișarea omului în peisaj ne-ar aduce aminte de o lege fundamentală a artei populare: omul nu stăpînește natura din jurul său; el crește din glia pietroasă și bolovănoasă a peisagiilor lui Teodorescu-Sion la fel ca planta, la fel ca arborele, la fel ca animalul. Acestei naturi exterioare și soartei ce-l leagă de pămînt, el nu se împotrivește, știindu-se salvat de bunătatea dorului său, din lumea lui interioară. Astfel nu există nici un contrast între om și pădure, între om și animal. Omul e ca înfățișare exterioară perfect asimilat pămîntului din care s-a desprins făptura lui. Turma, cîinele, ciobanul și pădurea străveche, înaintea căreia poposesc, au același grai. S-ar putea face poate și o paralelă între figurile din compozițiile lui Teodorescu-Sion și „eroii pasivi" din povestirile lui Maxim Gorki, mai apropiată, firește, ar fi însă o paralelă cu „eroii pasivi" ai lui Mihail Sadoveanu, cu țăranii din strașnicile povestiri ale moldoveanului Calistrat Hogaș, pe nedrept aproape cu desăvîrșire ignorate și uitate. Și Hogaș bagă de seamă ca omul să fie la fel cu înfățișarea naturii din care răsare, și la el spațiul e deschis, dorul își ridică aripile, gata de drum peste munții Moldovei care se cufundă parcă de-a-ntregul

în imaginaţia bogată şi nespus de vegetativă a autorului, în viziunile de largă şi grea structură ale Conului Calistrat. Constatăm astfel o apropiere între Teodorescu-Sion. care se trage tocmai din Ţara Moţilor şi moldoveanul de baştină Calistrat Hogaş. În legătura aceasta de idei s-ar mai putea discuta arta lui Ştefan Dimitrescu, a lui Sabin Popp şi a doamnei Maria Pană-Buescu, care a lucrat în anii din urmă cîteva gravuri în lemn, care-mi par imagini congeniale la textul cîtorva minunate versuri de poezie populară românească.

Şi-acum, sculptura nouă! E vorba numai de incomparabilul nostru sculptor Constantin Brâncuşi şi de eleva domniei sale, doamna Miliţa Petraşcu.

Deprinşi cu multe manifestări ale artelor noastre populare, orăşenii noştri, care colindă din pasiune sau din snobism prin expoziţiile de artă, ar fi trebuit să recunoască lesne că toată concepţia formală a lui Constantin Brâncuşi e de aproape înrudită cu atitudinea altor ţărani simpli ce n-au luat motivele din natură pentru a le reda mai mult sau mai puţin concret, ci pentru a le varia în sensul lor. În fond, motivele artei ţărăneşti nu sînt văzute niciodată cu ochii unui realist, verist sau naturalist. Nici ţăranul nu redă, el se manifestă numai în înţelesul minunatei propoziţiuni a lui *Paul Cézanne,* care spune că arta n-ar fi altceva decît *o armonie ce se dezvoltă paralel cu natura.* Aşadar, nu o imitaţie, ci o creare din nou, întrebuinţîndu-se pentru stilizare multe elemente care exagerează unele părţi ale motivului, neglijînd altele şi simplificînd toată înfăţişarea formală. Înzestrat cu un simţămînt extraordinar pentru tot ce poartă denumirea de plastic şi intuiţie pentru suprafeţele şi rotunjimile sculpturalului, Constantin Brîncuşi, unul dintre puţinii înaintaşi de seamă ai sculpturii moderne europene, s-a apropiat mult şi de expresia artei primitive şi totodată, pe un drum de ocol, de arta Traciei străvechi. Multe dintre lucrările lui sînt foarte de aproape înrudite cu acele statui şi cu idolii, care în anii din urmă au fost dezgropaţi în campaniile arheologice din Transilvania. De la această artă străveche duce însă un fir al evoluţiei spre domeniul artei populare. Nu cred că sculptorul Constantin Brâncuşi s-ar fi inspirat privind aceşti idoli dezgropaţi. El s-a ocupat mai ales cu studiul artei popoarelor primitive din

Africa, Australia și Oceania, dar de la acest Primitivism de astăzi și pînă la Arta preistorică a noastră, distanța nu e nicidecum mare. Și-atunci vîlceanul [sic!] Constantin Brâncuși a creat o artă mult mai apropiată de arta populară, mult mai românească decît ar fi crezut vreodată clasiciștii noștri. Incomparabilul său simțămînt pentru tactul, pentru închegarea sintetică a suprafețelor sculpturale, împerecheat cu o nemaipomenită siguranță pentru ritm — pentru repetări de amănunte și alăturarea de paralele în înțelesul cunoscut din crestăturile în lemn — împerecheat cu o demonică pasiune pentru înțelegerea plastică și întrebuințarea materialului de sculptură, pentru densitatea materialului și șlefuirea sigură și exactă a suprafețelor, fac din Constantin Brâncuși una dintre cele mai rare apariții în istoria sculpturii. El și numai el rămîne reprezentantul sculpturii românești, chiar dacă multe dintre realizările lui din ultimii ani ni l-au înstrăinat. Vina nu e poate numai a lui Brîncuși, e și a noastră. Lupta împotriva ignoranței pseudo-criticii noastre va trebui să fie, între altele, o luptă pentru propagarea valorilor lui Brâncuși. Se va spune că e vorba de exagerări, de diformări. Firește că nu despre altceva. Și de ce n-ar fi! Cînd vedem imaginea unui cocoș în broderiile noastre, în sculpturile primitive ce împodobesc ograda vreunui țăran din Vîlcea, rămînem încîntați. Cînd vedem însă același cocoș, conceput sintetic și simplificat, printre sculpturile doamnei Milița Petrașcu, rămînem revoltați, spunînd că e vorba de „modernism". Desigur, comentariul care se face la asemenea ocaziuni e următorul: Bine, dar țăranul nostru primitiv nu știa să facă mai bine, pe cînd Brîncuși care a absolvit Școala de arte frumoase și doamna Milița Petrașcu, eleva lui, ar trebui să știe. Drept răspuns la acest comentar de orizont îngust, amintim numai că nudul cel mai exact din punct de vedere anatomic a fost lucrat de Constantin Brâncuși, un eminent cunoscător al meșteșugului, în colaborare cu domnul Profesor Gerota.

Dar, Doamnelor și Domnilor, *istoria artei nu trebuiește confundată cu istoria mijloacelor de exprimare artistică*. Căci cel mai primitiv și cel mai simplu obiect de artă populară românească poate fi mai valoros decît cel mai fastuos tablou-panoramă semnat de Giambattista Tiepolo sau de un alt italian vestit. Arta nu înseamnă perfecțiune

de meșteșug, înseamnă, după cum spuneam o armonie de sine stătătoare, plină de seva cea mai curată și de expresia vieții, o armonie, care se dezvoltă paralel cu natura, creînd-o din nou din surplusul de intuiție care trăiește în artist, impunîndu-se lumii. De ce oare cunoscătorul cel mai subtil într-ale meșteșugului artistic n-ar concepe operele cele mai simple. E o simplicitate cu o mie de fețe. Cine se apropie de ea, se apropie de un pericol, dar și de o fază interioară, care cuprinde cele o mie de fețe ale lumii într-o singură privire. Aci pașii se îndepărtează pe o potecă între rîpe și prăpăstii adînci, invizibile ochiului, care nu vede cele o mie de fețe despre care vorbeam. Mitul străvechi se desprinde din nou ca o melodie din greutatea dureroasă a unui gest abstractizat sau a cîtorva suprafețe șlefuite. Idolii nu vor să-și cucerească credincioșii lor, Pasărea măiastră se oprește deasupra gîndului, deasupra dorului românesc de azi și de totdeauna.

Doamnelor și Domnilor, ne întrebăm cum ar putea arăta viitorul acelei arte plastice, care cearcă să cucerească lumea imaginei într-un înțeles românesc? Vă este desigur cunoscut că scriitorii școalei romantice germane, mai ales Friedrich Schlegel și Novalis s-au purtat timp îndelungat cu gîndul de a crea o mitologie nouă, în închegare nouă de mit, ce ar fi trebuit să pătrundă într-un fel sau altul întreaga cultură a epocii. Gîndul n-a fost realizat, pentru că nu putea fi realizat de doi sau trei scriitori. La noi însă, în credințele poporului și-n expresia lui artistică, mitul mai trăiește și nu se lasă doborît ușor de gălăgia drumului de fier, de bubuitul motoarelor de aeroplan.

Cu urechea la pămîntul cel darnic și la pulsația caldă a poporului român, care-și transformă veșnic realitatea în mit, într-o imagine rodnică, artistul viitorului va trebui să lege păraele de viață mitică a trecutului cu povestea vrăjită a realității noastre, care încape întreagă în chipul unei creații veșnice. Nu va birui meșteșugul, nu vor birui virtuozitățile. Lumea nu așteaptă un echilibrist sau un jongleur într-ale artei. Izbînda va fi a mitului, întotdeauna nou, întotdeauna viu. Izbînda va fi a celui mai puternic înrădăcinat, a celui mai curat spirit românesc.

1 decembrie 1928

OMUL ȘI PEISAJUL[2]

Pentru laicul ameţit de învălmășeala zilei, reproducerea unei pînze de Corot din fereastra unei librării înseamnă uneori o clipă romantică și o mică minune, chiar fără ca el să-și poată da seama de închegarea organică a operei de artă. Dar aspectul peisajului francez, văzut de „părintele Corot", nu devine pentru el o părticică a vieții dinamice care rupe chipul cunoscut al orașului, nefiind altceva decît o nespus de atrăgătoare impresie dintr-un vis, ce leagă intuiția pentru cîteva clipe de sufletul ei. Astfel între individ și întregul acesta de viață potențată rămîne, de cele mai multe ori, un ținut întreg care nu cuprinde numai faptul și taina creațiunii, dar și legătura cea mai firească între cele văzute, natură și individualitate. Cei mulți nu prind mai niciodată firul comun din totalitatea celor create, nu aud acordurile sintetice care leagă laolaltă aspectele vieţii și aspectele artei, cu toate că și ultimul licean poate fi, măcar o dată în viață, poet sau pictor sau compozitor.

Iar specialiștii care au menirea să explice cel puţin fondul elementar și esența acestor complexuri de viață veșnic vie ridică, de cele mai multe ori, îngrădiri în jurul domeniului lor de predilecţie, izolînd lucruri și noţiuni care, tocmai pentru a fi pricepute ceva mai lesne, nu trebuiesc izolate.

O mare parte din istoria artelor plastice, scrisă în ultimul deceniu, a încercat totuși, să arunce poduri și punți între diferite noțiuni, pînă atunci stingherite de hăul vremii, și între multe centre de pornire mai individualiste, pendinte însă de spiritul cuceritor al vremii lor. Și de-abia de atunci încoace, istoria artelor a devenit o adevărată istorie a tendințelor intelectuale. Scopul acestor îmbinări a fost cristalizarea cîtorva sinteze, care, o dată știute și trăite, trebuiau să fie un fel de chei pentru multe porți, în dosul cărora se ascundeau altă dată lucruri foarte simple și firești. Și cu toate că formulele de generalizare nu sînt întotdeauna soluțiuni fericite, protejînd chiar la unii lenevia simțămintelor sau interpretările greșite, credem că înseamnă în același timp puncte de reazăm pentru

---

[2] „Gîndirea", anul IV, nr. 5, 15 decembrie 1925.

multe atitudini. Dar faptul principal rămîne însăși existența atitudinii, fie ea limpede, fie întunecată sau îndepărtată de aorta bătîndă a operei de artă, prin nu știu care conglomerat de noțiuni sau simțăminte.

Legătura nouă între diferite lucruri și constatări cunoscute deschide poate în felul acesta nu numai o priveliște sintetizată, dar și înțelesul acelui abecedar, pe care cei mai mulți oameni, și nici chiar artiști adevărați nu-l pricep.

*

Vom face o încercare, dînd prin diferite considerațiuni generalizatoare și prin exemplificări tipice, o înfățișare a acelui drum larg, pe care omul l-a străbătut spre natura înțeleasă și spre peisaj, adică, spre natura într-un fel sau într-altul interpretată de simțămintele omului. E drumul unei destrămări a substanței primitive din om, sufletești, pierderea eului vital și individual în peisaj sau în marea clădire organică a naturii. Curba acestui drum se poate desprinde în aceeași măsură din evoluția artelor plastice ca și din literatură, din muzică, ca și din unele aspecte ale filozofiei.

Forța primară și absolut omenească din noi, adică complexul format din vitalitate și individualitate ce alcătuiește firea noastră primitivă, e, presupunem, unul din cele două poluri, diametral opuse, ale legii mari care a hotărît întotdeauna felul expresiei artistice. Polul celălalt e priveliștea, peisajul, e natura, nu ca o existență absolută, ci ca un aspect în fața omului. Privită de dincolo de legiferarea și de felul de comparație al istoriei artelor plastice, această constatare nu înseamnă altceva decît un neîntrerupt schimb între individualitatea ce se resfrînge, se prinde și se înghemuiește în esența firii proprii și între cugetul împrăștiat și pierdut în aspectul priveliștii înconjurătoare, adică în plasa încăpătoare a naturii care, la rîndul ei, e un organism suprem.

Această destrămare a firii absolut omenești în formele mari și în atmosfera peisajului se poate constata îndeosebi la omul timpului nostru care, zvîrlit chiar de către mijloacele moderne de comunicație în peisaj, se pierde uneori aproape fără urme individuale.

Natura ca atare rămîne veșnic liniștită, fără a-și da seama de noi. Dar omul se îndreaptă cu simțămintele

sale spre ea, ș-atunci devine peisaj. Cît timp firea elementară a omului se menține într-un perfect echilibru, nu-și leagă simțămintele de natură. Ba dimpotrivă: natura îl supără. În lumea antică, nu se prea simțea necesitatea unei atitudini a simțămintelor față de natură. De aceea, peisajul de-abia se cunoștea, iar chiar în cazurile relativ destul de izolate, cînd apărea, însemna un decor, nu însă atmosferă. Căci peisajul, care apare întotdeauna ca element subiectiv, putea să crească numai pe măsură ce legătura interioară a omului slăbea. Omului primitiv i-a fost frică de forțele uriașe și neînțelese ale naturii, de care voia să se ferească, făcînd un ciudat fel de artă, cioplindu-și zei neputincioși. El nu se simțea nicidecum liniștit în preajma pădurilor, sub pumnul puterilor tainice ale naturii, ce pentru el nu puteau fi altceva decît dușmani (Worringer). În arta cea mai veche pe care o cunoaștem, ornamentul e, de obicei, asimetric și acentric, fiindcă oamenii găseau o formă pentru simțămintele lor tulburate, dar abstracte. Altminteri, simțămintele abstracte în artele plastice au fost întotdeauna acelea care, fatal și prin tendințele lor primare, se îndepărtau de simetrie și de grupări și construcții centralizatoare. (Stilul roman e cu mult mai simetric decît cel gotic, fiindcă în primul, abstractivismul Nordului se îmbină cu simțămintele concrete ale lumii mediteraneene, pe cînd în al doilea, Nordul predomină hotărîtor cu misticismul său abstract.) Altfel ni se înfățișează arta egipteană, arta asiriană sau cea greacă. Apropiindu-se de acum de natură, expresia artistică devine cu mult mai concretă, ajungînd chiar, în arta greacă, la o culme a simțămîntului concret. Dar omul e îndrăgostit de suprafața plastică a trupului său, fără a se gîndi la peisaj, iar personificarea naturii în zei ne destăinuiește încă o dată, frica omului. Căci firea lui e încă izolată, încătușată de sînge.

Tragedia greacă ne caracterizează, încă de la începuturile ei, tipul omului european. Acest tip e condus de elemente eroico-tragice. Pentru întîia oară apare în fața noastră „eroul", adică omul bun sau rău. Atitudinea autorului față de el rămîne întotdeauna foarte severă, tocmai fiindcă nu ia în seamă influențele sau premisele naturii. Eroul e un întreg activ. Iar „soarta" lui, căreia i se atribuie multă importanță, deoarece ea stăpînește atmosfera tragediei, e numai un reflex al voinței zeilor, și ei activi.

Nici o apucătură patologică, nici un gest ce ar putea fi foarte explicabil și firesc, dacă ar fi interpretat ca o răsfrîngere generalizatoare a naturii asupra omului, nu i se iartă. Și numai astfel s-a ajuns la esența tragediei, altminteri imposibilă, cînd elementele patologice subminează sau explică trăsăturile caracterelor ca și deznodămîntul tragic al catastrofei. Astfel toate faptele sînt bune sau rele, niciodată relative. Relativul e însă totdeauna concretul. Omul își scrie singur legile sale, nu le așteaptă de la natură. De aceea și „Dionisiacul", înfățișat de către Nietzsche, e o tendință abstractă.

Și nu trebuie să uităm faptul: cînd pronunțăm numele lui Platon, nu ne gîndim la natură sau la peisaj, ci la cristalizarea unei idei.

Între om și peisaj, nord și sud, abstract și concret, se dă o veșnică luptă. Îndată ce apare peisajul, întrezărim și licăriri de romantism, împotriva cărora omul, care vrea să se recucerească, luptă mereu.

Arta bizantină, atît de abstractă în esența ei, nu cunoaște peisajul. Ea nu vrea să creeze chipuri, trupuri omenești. Liniștea ei e tăcerea cerului, e durere sau lumină interiorizată. Omul se regăsește, privind spre o altă lume. Misticismul divinizează momentul cînd firea se pierde în abstract. Închegarea formală e în cazul acesta numai o urmare organică a atitudinii liniștite a spiritelor, față de măreția suprapămîntească a Dumnezeirii. Mijloacele de exprimare se resemnau, înfățișînd simboluri.

Am spus că, pronunțînd numele lui Platon, ne gîndim la o idee. Figura lui Francisc de Assisi ni se pare însă aproape inexistentă fără peisajul toscan, cu toate că natura e numai fondul străveziu și senin al gîndirii și al acțiunii, fără a încerca să predomine vreodată. Același peisaj ne apare în pictura toscană a secolului al XII-lea, în micile icoane zugrăvite în școalele de la Lucca, Pisa și Florenza. Pentru Giotto arta bizantină a fost un element reactiv, tot astfel și „maniera greacă" din Toscana. Și cu cît ne apropiem mai mult de culmea Renașterii, peisajul se desfată tot mai larg pe pînzele marilor meșteri, indicînd *hotărît* atmosfera în care se perindă omul și formînd chiar centre de pornire ale compozițiilor, pe cînd filozofia lui Giordano Bruno privește universul ca un organism și ca o operă de artă.

De pe atunci concepția omului despre lume ajunge la Panteismul estetic, care, totodată, identifică adevărul cu frumusețea. Signorelli și Michelangelo caută să strîngă încă o dată elementele figurale, întărind și legătura arhitectonică. Dar Barocul, în cazul acesta legat de destule apucături *concrete*, și-a ales jertfele. În nord, lumea abstractă a Goticului își clădise de mult catedralele, care biruiseră prin extaz, greutatea pămîntească a pietrii. În anul cînd Michelangelo realiza „culmea" Renașterii, terminînd fresca destul de barocă din capela Sixtină, într-un mic orășel din țările Rinului, Matthias Grünewald isprăvea cea mai mare operă artistică săvîrșită vreodată de către un german: altarul de la Isenheim. În nici o altă operă de artă detaliul concret n-a fost întrebuințat cu mai multă intensitate pentru exprimarea unui fond absolut abstract. Detaliul aduce cu sine lumina cerească, durere sau groază. Conturul unui mușchi zdrobit de cuie e numai conturul simțămîntului de durere, iar peisajul, ca atare uneori destul de concret — s-a recunoscut mai tîrziu în el o vedere din valea Mainului — e un cer care s-a prăvălit. Concretul e numai un mijloc pentru exprimarea religiozității, a credinței și a abstractului. Mai tîrziu, fanaticul Greco, care trăiește pe timpul Inchiziției în Spania, ne-a dat exemplele cele mai caracteristice pentru imaterializarea chipului omenesc și a peisajului. Transcendentalismul său e reacțiunea cea mai hotărîtă, față de arta atît de pămîntească a Renașterii. Cu alte cuvinte: se încearcă și se realizează chiar, în felul cel mai minunat spiritualizarea și umanizarea peisajului.

În pictura toscană a secolului al XIII-lea și chiar pînă la Verrocchio, peisajul are, după cum relevam mai sus, o valoare secundară care rotunjește și completează întregul compoziției. Nu i se atribuie o valoare independentă și absolută. Priveliștile întăresc într-un fel sau într-altul, simțămîntul și sensul figurilor. Elementele figurale sînt însă întotdeauna centrul de viață al acestor tablouri.

Mai tîrziu — trece un secol, trec două — conturul omului devine tot mai mic în aspectul tot mai covîrșitor al peisajului. Exemple destule găsim, pentru un stadiu mai puțin înaintat, între lucrările lui Urs Graf și ale lui Dürer, iar pentru stadiul predominării, la Altdorfer, la maeștrii olandezi și flamanzi. În sfîrșit, omul dispare de-a-ntregul și parcă fără urme. Priveliștea stăpînește

ochiul artistului, momentul sfînt al extazului, care el deabia face din meșteșug o creație mistică. Iar în peisajul umanizat al lui Nicolas Poussin, liniștea atmosferei face inutilă orice sforțare a gesturilor, orice frîngere mai brutală a liniilor.

Gîndindu-ne iarăși la însemnătatea intelectuală a acestor constatări, apariția lui Rousseau, ni se pare, neapărat, foarte firească. (Dar Rousseau, prima întruchipare a unui romantism drastic și predicatorul reîntoarcerii la natură, nu se gîndise niciodată la frica și la firea închisă a omului primitiv). Cunoașterea de aproape a naturii trebuia să fie fatal și baza unei concretizări fără de margini, chiar dacă pe altă parte, tendințele mistice ale Romantismului însemnau, cel puțin uneori, o greutate pe partea cealaltă a balanței șubrede. Nu trece un secol și Schelling își aduce aminte de Panteismul estetic al Renașterii, divinizînd natura, cucerit de un entuziasm indescriptibil. („Bruno oder über das natürliche und göttliche Prinzip der Dinge"). Între filozofi apare o întreagă categorie nouă: poeții filozofi: Rousseau, Herder, Schiller, Schelling, iar cu mult în urmă Friedrich Nietzsche, la care nu ne mai putem gîndi fără a ne da seama și de peisajul larg din jurul lui Zarathustra, pe cînd firea bătrînului Plato trăiește în noi, după cum încercam să relev, ca idee. În evoluția poeziei găsim o paralelă: Safo își cînta durerile întrebuințînd elemente de peisaj pentru o încadrare vie dar destul de sfioasă a simțămintelor predominante. Goethe trece prin peisaj, întărind mai întîi felul simțămintelor sale, caracterizînd mai tîrziu, răsfrîngerea duhului naturii asupra individualității umane. În prima parte a lui *Faust* peisajul rămîne decor în jurul oamenilor activi; în partea a doua, scrisă pe timpul cînd „Școala Romantică" și Romantismul pătrunseseră de-a binelea, soarta omului devine simbolică, privită de pe o culme din centrul unui peisaj destul de hotărîtor. (Pentru a ilustra aceste constatări, se pot da mii de exemple caracteristice).

Armonia și acordul romantic dintre arte devine o melodie în „unisono". Și muzica, care, în tendințele ei clasice, părea oarecum întîrziată, se îndepărtează de absolutismul ei polifonic, devenind mai descriptivă, adică concretă. Tipice sînt exemplele următoare: cele nouă simfonii ale lui Beethoven încă nu aveau nevoie de subtitluri, pe cînd

poemele simfonice compuse astăzi se numesc: *Poème des rivages, Don Juan, Tyll Eulenspiegel* ş.a.m.d.

Esenţa peisajului devine tot mai activă, cu toate că apar destule tendinţe cari i se împotrivesc cu îndîrjire. În a doua jumătate a secolului trecut, însuşi chipul omului e văzut ca un peisaj sau ca o natură moartă. Omul e interpretat prin prisma cea mai generalizatoare a naturii, e adus la acelaşi numitor cu o legătură de sparanghel, cu un nor tivit cu aurul soarelui. Căci unui mare impresionist francez nu-i pasă cîtuşi de puţin de exprimarea unui detaliu *individual*, care să fie tipic numai şi numai pentru caracterul sau expresia unui singur om. Nu vrea să prindă în linii şi culori un rîs zdrobitor, frică, groază, frigurile morţii. Această constatare, altminteri destul de veche, nu înseamnă cîtuşi de puţin un minus, un neajuns al acelor forţe care sînt atît de mari cînd se complac în seninătate, în tăcerea unei păduri. Un impresionist vede căpşorul unei fetiţe cu aceeaşi privire şi cu aceeaşi intenţie de realizare artistică ca şi o vedere din Honfleur, iar un cap bărbătesc cu fruntea boltită, cu barba mare, nu e pentru el un loc de mişcare şi de odihnă a Dumnezeirii, ca de exemplu pentru acel Dürer care a pictat pe cei patru apostoli, ci, de cele mai multe ori, un întreg flexibil, compus din diferite planuri de culoare sau din cîteva pete care, ca un peisaj mai mic, tremură sub întîietatea sfîntă a soarelui.

Tehnica modernă, trenul, vaporul, automobilul şi aeroplanul îl apropie pe om tot mai mult de sufletul peisajului. Monet şi Signac destramă lumina concretă pînă la extrem, iar sculptorul Rodin vede modelele sale cu ochii unui pictor impresionist, părăsind tradiţia organică a sculpturii şi uitînd elementele constructive ca şi legătura arhitectonică. Şi sculptura degenerată e, prin urmare, văzută ca un peisaj, adică sub influenţa unei lumini oarecare.

Teoria lui Bergson despre elanul vital, teoria lui Jules Romain despre Unanimism reduc şi ele esenţa primitivă a omului la o lege de generalizare a naturii întregi. Omul se pierde. Nu mai rămîne decît mişcare dinamică pitorească. Dinamismul din poezia lui Guillaume Apollinaire şi a lui Blaise Cendrars e numai o altă faţetă a aceleiaşi întîmplări.

Dar încă de la 1890 încoace, „eroul" ca atare nu mai există în drama naturalismului modern, căci elementele

patologice îi explicau soarta. Omul nu mai era și nu mai e bun sau rău. E sănătos sau bolnav, e eroul pasiv din dramele lui Gerhart Hauptmann și ale lui Gorki. Pe cînd în tragedia clasică omul cugeta și *făcea* ceva pe propria lui răspundere, în drama naturalistă, omul e o bucată sănătoasă sau bolnavă *luată din întregul naturii*, cu care se *întîmplă* ceva. Faptele devin tot mai mult nepersonale. Însă tot în a doua jumătate a veacului trecut, apar și cîteva forțe foarte semnificative care duc lupta cea mai aprigă împotriva acestei dizolvări în peisaj. În Franța secolului trecut, unde intenția artistică pornea, de cele mai multe ori, dintr-o atmosferă de lumină contemplativă și de mulțumire, *Daumier* și *Constantin Guys* ne-au lăsat opere care nu sînt decît torsouri de întuneric. *Daumier, ca și Guys* sînt judecătorii cei mai severi ai timpului lor. Și credem că nu e o simplă întîmplare că tocmai sufletul întunecat al lui Daumier a creat pictura și grafica cea mai sculpturală din cîte s-au realizat vreodată în Franța. În lucrările atît de valoroase ale acestuia, omul stă, în sfîrșit, încă o dată în mijlocul lumii. La el întîlnim iar centre figurale care predomină, pe cînd pictura murală a lui Puvis de Chavannes suferă întrucîtva din pricina peisajului, care stăpînește cu structura lui largă gesturile figurilor. Germanul *Hans von Marées* a străbătut însă, în privința aceasta, drumul cel mai greu. Fire cît se poate de diferențiată și veșnic nemulțumit de lucrările sale, *Marées* e însă și personificarea acelei lupte pentru recîștigarea omenescului față de peisaj. Între primele sale pînze cunoscute sînt și destule peisajii, în care nu întrezărim tendințe ce ar vrea să dea naturii o interpretare nouă. În marea frescă din Neapole, echilibrul între natură și om pare perfect, pe cînd în ultimele lucrări ale pictorului, natura stilizată dispare aproape cu totul în urma înfățișării monumentalizate a omului. Exemplul cel mai accentuat pentru această recucerire a momentului trupesc e tabloul mare *Esperidele* pe care criticul Meier Gräfe le-a numit odată: „Singurele monumente ale timpului nostru“!

După *Marées* au mai apărut multe tendințe noi artistice, care, bazîndu-se pe transcendentalismul gotic, pe spiritul vegetativ al Barocului sau pe alte teorii ale timpului, au făcut loc unei arte, ce deseori era abstractizată pînă la extrem. Și aceste tendințe au fost însă reacțiuni împotriva naturii generalizatoare și concrete.

După sculptura impresionistă a lui Rodin, apare Bourdelle care se simte iar legat de firul tradiției și care recunoaște că orice sculptură trebuie să fie o sintetizare din suprafața plastică și forma arhitectonică a spațiului. Căci lumea ajunsese la un punct extrem: nici forma arhitectonică nu se mai împotrivea peisajului și luminii sale. Luată în considerație de pe o platformă mult mai generalizatoare decît aceea a artelor plastice, constatarea aceasta înseamnă un fel de sfîrșit.

În același timp, Europa își îndreaptă iar privirile asupra lui *Balzac,* care ni l-a înfățișat pentru ultima oară pe omul pasionat al apusului european și care e azi și va fi poate chiar mîine la modă [...]

*

* *

Am evidențiat faptul că Matthias Grünewald s-a servit de mijloace foarte concrete în detaliu, pentru a crea opere al căror spirit e neapărat abstract, în sensul cel mai exagerat al cuvîntului. Istoria artelor plastice nefiind istoria mijloacelor de exprimare și a perfecționării lor, ci evoluția voinței și a spiritului artistic, aș mai dori să adaug aci că un detaliu dintr-un tablou al ultimului impresionist, *Signac,* care vede desigur lumea, în felul cel mai concret posibil, și ar putea fi luat drept expresia unei firi care caută să abstractizeze cu orice chip și să imaterializeze lucrurile, pentru a sintetiza totul într-un simț de religiozitate, de transcendentalism. Signac rămîne neapărat, pictorul lumii concrete și nici nu vrea să fie altceva. „Imaterializarea" lui e numai un fel anumit de interpretare a peisajului destrămat de lumină. Figura lui nu înseamnă începutul Expresionismului, ci ultima posibilitate a redării naturii ce odihnește sub influența soarelui. Spiritul hotărăște.

Tot astfel credem că nici pictorii cei mai însemnați, ce au pornit din mijlocul poporului român, nu au, în esența operei lor, nimic comun cu arta bizantină și spiritul ei abstract. Căci și „imaterializarea" văzută pe pînzele lui *Grigorescu* e numai o urmare organică a atitudinii sale foarte concrete față de peisajul românesc. Pictorul nu voia să ne dea altceva decît un peisaj, în care îți reda țarina și cîmpiile și praful drumurilor din Muntenia. Despre un spirit abstract nu poate fi vorba în cazul

acesta, cum nici opera lui *Luchian*, nici aceea a meșterului nostru *Petrașcu* nu îndreptățesc ipoteze, care le clasifică alături de pictura murală a mănăstirilor noastre. Căci *Luchian* a pictat poate flori ce prin culoarea și prin desenul lor sînt plante potențate cu ele însești. Dar nicidecum altceva. Rămîn interpretări foarte personale ale concretului. Iar *Petrașcu* ne-a dat întotdeauna un fel de variațiuni scrise cu penelul pe teme luate din natură. Nu vrea să facă însă din materie spirit, dintr-o linie ruptă un suflet aplecat peste propria lui durere, din emailul unei culori un gînd divinizat. Alături de pictura bizantină poate sta celebrul peisaj imaterializat al lui *Greco:* orașul Toledo în furtună. Acest tablou împotrivește multă mișcare liniștei sfinților bizantini, dar nu vrea să fie și nu e peisaj, ci frică arzîndă, groază.

Atît de apropiată de peisaj, evoluția picturii noi românești, o culme înaltă și profund semnificativă, nu va întîrzia, nici dacă vom aștepta pînă ce caracterul ei esențial va fi descoperit. Pînă atunci, nici formele abstracte văzute pe scoarțele noastre, dar și pe acelea din Finlanda și din Scandinavia, nu ne vor da, în privința aceasta, nici o deslușire.

THEODOR AMAN[3]

Ochelarii epocilor au sticle diferite. Ce desfide una, e adorat de alta. Pînă și albul cel mai intens poate apărea umbrit, căci sticlele pot fi colorate, cenușii sau negre. Fiecare epocă se desfată însă cu conștiința și cu gîndul că ochelarii ei ar fi singurii acceptabili. Iar tinerețea prea crudă privește lumea cu lupa sau cu ochianul. Și atunci, distanța firească dintre lucruri face loc unui haos al apropierii, în care moleculele apar uriașe, pe cînd contururile sintetice rămîn dincolo de cercul lupei, dincolo de razele fluturate prin ochian. Istoria artelor plastice românești se află încă în faza unei asemenea tinereți.

---

[3] „Gândirea", nr. 11, 1928, rubrica: „Cronica plastică". Articolul a fost publicat, cu numeroase modificări, în volumul *Eseuri și cronici plastice* (colecția „Meridiane", 1967). Dată fiind intenția de „restitutio" a antologiei de față am considerat cu cale să reproducem textul în forma în care a apărut în revistă.

Dacă pronunţi numele lui Grigorescu, îngenunche o tabără, pronunţi numele lui Ştefan Luchian, îngenunche alta. Mitul celebrităţii locale sau naţionale a înlăturat obiectivitatea, care, fireşte, trebuieşte susţinută de sensibilitatea unei adevărate culturi artistice. Mitul celebrităţii a împrumutat multora ochelari cu sticle roze, iar superficialitatea s-a mulţumit cu lauda unui nimic atotputernic. Cine se încrede în nuanţe de cuvînt prea trandafirii şi în prostii ditirambice, greşeşte drumul. Mulţi l-au greşit. Corecturile devin deci foarte necesare. Rămîne întrebarea: cine le face? Cine mai intră astăzi în clarobscurul veşnic al sălilor Muzeului Aman din Bucureşti şi cine se opreşte în muzeul din Craiova? Cine şterge cu un simţămînt de dragoste pojghiţa de praf de pe atîtea lucrări de artă prăfuită — căci prăfuită rămîne desigur, în cea mai mare parte! — pentru a descoperi emoţia cîtorva petece de culoare ascunse în sicriul de prost gust al unui pervaz bronzat. Fără îndoială, nu mai poate fi vorba de descoperiri senzaţionale şi gălăgioase. Meritele lui Aman au fost însă prea lesne uitate de două generaţii, orbite de mlădierea uşoară şi suplă a Impresionismului, adică de un dinamism, care de foarte multe ori, dar nu întotdeauna, se identifică unei vitalităţi ce îmbrăţişează lumea exterioară pentru a asculta pulsaţiile ei lăuntrice. Clădind pe multe straturi de negură ale Romantismului, viaţa uşoară a secolului trecut se complăcea în reverenţe înaintea atîtor turburări, fie ele luminoase sau întreţesute de aburii amurgului.

În felul lui şi-n atmosfera Bucureştilor dintr-a doua jumătate a secolului lui Eminescu, Theodor Aman era om de lume, cavaler desăvîrşit, dascăl mult admirat, diletant care ştia să farmece societatea cu sunetele violoncelului său; era un grandseigneur. Nu fără de rost trecuse peste mări şi ţări, nu degeaba expusese la Paris şi la Viena. Iar scena aceea cînd însuşi Sultanul îi admirase la Constatinopol vestitul tablou-panoramă *„Lupta de la Olteniţa“* oferindu-i apoi douăzeci de mii lei în hîrtie şi decoraţia „Medjidia“, rămase parcă întipărită în toată ţinuta lui, cînd, în calitate de fondator şi conducător al primei şcoale de „Belle Arte“ din ţară, vorbea celor iniţiaţi sau neiniţiaţi. Fireşte, pictorul pretenţios cu cei din jurul lui n-a domnit întotdeauna. Se întîmpla să i se ceară şi alte lucruri decît acelea, care depindeau de spe-

cialitatea lui. Se întîmpla că trebuia să facă o expertiză de falsuri la curtea cu juri. O făcea atunci în societatea romanticului Carol Popp de Satmary și a celui mai modest prusac, care nu era altul decît litograful Gustav Voneberg, un om nobil și înțelegător, posesor al cîtorva volume originale ilustrate de Gustav Doré. Ce însemna Doré pe atunci! Aman răsfoia aceste cărți cu gesturi de suveran, iar litograful îi asculta umil părerile, comparîndu-le, mai tîrziu, cu acelea din enciclopedia lui germană, căci cele șaptesprezece volume ale lui Meyer erau monumentul atotștiinței. Olteanul Aman, care numai din întîmplare se născuse la Cîmpulung, unde părinții lui se refugiaseră pentru cîtva timp de groaza ciumei, craioveanul ce știa să privească lucrurile prin prisma Parisului, deveni primul înfăptuitor reprezentativ în pictura românească și primul zugrav, care pretindea cu multă prestanță titulatura nobilimii lui: titulatura de artist. Cel născut la 20 martie 1831 — data trebuie reținută, căci circulă atîtea altele, greșite și neîntemeiate — urma să primească misiunea de a introduce și la noi cultul artei și de a oglindi, în opera lui proprie, toată constelația sufletească a secolului, cu toate că măsura talentului său nu ajungea întotdeauna. Oglindirea se poate citi totuși din atitudinile diferite ale multor lucrări. Îndrumătorul Aman are, așadar, o misiune bine definită: posedă o cultură universală, cunoaște meșteșugul, e dascăl născut chiar dacă visurile lui romantice se împletesc cu sunetele violoncelului, chiar dacă grandseigneurul de la „Belle Arte“ nu e dispus să admită compromisuri și concesiuni prea evidente. E inițiat în toate domeniile artelor plastice: singur își desenează planul casei, cu propria-i mînă sculptează cîteva busturi și ornamentele gotice din atelierul său, desenează lesne cu penița și reușește să fie primul gravor român de o incontestabilă însemnătate. În opera vieții lui, grafica rămîne un capitol aparte, demn de admirația generațiilor, care vor privi arta în sine, dincolo de grănițările și de modelele curentelor. Căci și gravorul Aman merită să fie încă o dată descoperit. Și pentru totdeauna. Chiar impresioniștii cei mai turmentați vor admite că meșteșugul său grafic nu e o valoare de sine stătătoare, ci un mijloc pentru exteriorizarea subtilă a cîtorva emoții conducătoare, ce nu sînt nicidecum de disprețuit, cînd în-

cheiem imaginea artei, pe care s-a suprapus stratul de astăzi al atîtor realizări superioare. În ce privește însă cunoașterea meșteșugului grafic, Aman n-a avut decît prea puțini urmași. Ei se numesc Constantin Stachi, Gabriel Popescu, și Iser. Încet, tărîmul părăsit al graficei noastre începe să dea roade noi, nici acestea însă nu întunecă știința lui Aman, îndrăgită de alburi senine ca și de umbre mătăsoase, catifelate în adîncimi. Mai mult încă: grafica lui cuprinde uneori ceva din atmosfera românească. În cunoscuta gravură *Înjugatul* se poate recunoaște ceva din peisajul arid de toamnă al șesului românesc. Pelerinul Theodor Aman a rătăcit prin lumile lăuntrice ale multor artiști, fără a le cunoaște îndestul și fără a se recunoaște în ele, pînă ce a înțeles răsuflarea șesului, în care se aflau Bucureștii de odinioară, împreună cu atelierul său gotic și oarecum mincinos și neorganic, văzut în complexul casei cu multe elemente de Renaștere italiană. Superficialitatea, adică minciuna, a fost însă mai des învinsă, decît își închipuiau acei impresioniști români, care pînă și în dinamismul pictural al lui Delacroix au descoperit „naturalismul". Ce s-ar putea răspunde acestor inventatori fantastici? Răspunsul îl dau realizările cinstite ale artei lui Theodor Aman generațiilor noi, care recunosc că clădirea cea mai ingenioasă nu rezistă, dacă temeliile sînt slabe. Pentru cei înțelegători, arta grandseigneurului din Strada Clemenței rămîne o temelie.

Clar-obscurul casei lui Theodor Aman înseamnă Romantism; înseamnă depărtarea de arta în aer liber. Epoca, societatea și moda determină caracterul nedecis al atîtor lucrări, executate în maniere foarte variate. Un stil predominant nu există și numai printre picături se numără bucățile, care-l reprezintă pe artist. Tot restul e virtuozitate, e umplutură: Romantism fals sau „pictură de aer liber" executată în atelier. Nuanțele predominante rămîn și aci false, căci n-au fost văzute decît peste cîmpul vizual de ocol al atelierului, prea puțin luminat, prea rar aerisit. Epoca hotărîtoare e aceea a tablourilor panoramă, care au infectat mentalitatea picturală a întregei Europe. E timpul cînd Horace Vernet, Piloty și Hippolyte Bellangé zugrăvesc scene de război de dimensiuni extraordinare, cînd Delaroche e mult mai prețuit decît Eugène Delacroix. Virtuozități ieftine și multă dibăcie formală, contrastări de efect și înfățișări de grozăvii compun mult admiratele

pînze, care, în fond, nu sînt altceva decît niște ilustrațiuni slabe ale unor evenimente întîmplate. Pictura decade la rangul unui abecedar ilustrat, prin care publicul află cîte ceva. Și, în timp ce molima gustului prost, grosolan și gălăgios inundă continentul, găsind poate cei mai fanatici adepți în pictura de exhibiție a Poloniei, tînărul român Theodor Aman, pentru care părerea celor din „Capitala Lumei" trebuia să devie un fel de lege absolutistă, își învață meșteșugul în modul cel mai cinstit, dar, pe lîngă el, și atîtea păreri cu desăvîrșire greșite, care circulau în toată pseudo-arta gălăgioasă și înzorzonată a vremii. Nici o altă epocă n-a fost mai neprielnică dezvoltării unui tineret încă nesigur și neformat. În privința aceasta, Grigorescu a fost protejat de soartă într-o măsură mai largă. Societatea lui Rousseau, a lui Millet, Courbet și a Impresioniștilor l-au hotărît să recunoască lesne greșelile atîtor figuri ridicule din trecut. Theodor Aman însă se prinsese singur în lanțurile atîtor ademeniri ieftine, care speriaseră lumea Occidentului. Courbet a înrîurit și pictura lui, dar Aman a rămas la suprafața meșteșugului, fără a pătrunde mai adînc. Un exemplu e marele autoportret, pictat în 1853, după recentele oferite de meșterul Realismului francez. Bucata se ține în întregime, reprezintă pictură foarte solidă și conștiincioasă. Numai atitudinea stîngace a figurii ne convinge însă, că această pînză a fost greșit înțeleasă, cînd s-a numit opera de căpetenie a lui Aman. Severitatea unei ținute exterioare nu trebuiește confundată cu respirația vie a artei adevărate.

Însăși buna tradiție europeană se rătăcise în acea vreme. Niciodată burghezimea nu-și alesese mobilă mai stupid ornamentată, o modă mai greoaie și mai neorganic legată împrejurul trupului omenesc. Însăși înfățișarea cărții franceze decade deodată, după ce Didot, unul dintre cei mai ingenioși tipografi ai secolului îi ridică nivelul grafic pînă la culmi nebănuite. E timpul patosului cel mai ieftin, e imaginea cu totul falsă a unei lumi, în structura căreia de-abia Naturalismul literar a reușit să intervină cu o hotărîre dornică de luptă împotriva unei imaginații obosite în perversiuni, dornică de-o izbîndă sinceră. Theodor Aman nu era atletul care să se împotrivească acestor torente ale modei. Ținta lui era să fie tot atît de admirat ca Horace Vernet sau ca Piloty. Cum ar fi îndrăznit să se încreadă în arta uriașă a lui Delacroix, într-o în-

chegare de viață, care demarcase o graniță între ea și realitate? Prețul unor asemenea riscuri ar fi fost prea scump pentru un artist, ce voia să fie neapărat fruntaș într-o țară și-ntr-o societate cu orizonturi destul de restrînse, ba chiar înguste. Voia să fie un profet prețuit chiar de ai săi, admirat în țara lui. Fire de singuratec, așijderea lui Nicolae Grigorescu, fondatorul și directorul școlii de „Belle Arte“ din București nu putea fi. Picta în vreme ce oaspeții se amuzau în atelierul lui. Un om foarte sociabil și de mare însemnătate pentru ridicarea nivelului societății bucureștene nu era chemat totodată să fie și revoluționar. De la Lecca pînă la Popp de Satmary pasul evoluției nu e mai mic ca de la Tătărăscu pînă la Theodor Aman.

Timpul uceniciei la Paris a fost, așadar, cît se poate de neprielnic pentru dezvoltarea lui, iar toată personalitatea epocii ștearsă sau concentrată în oameni ce nu erau luați în seamă. Géricault și Daumier reprezintă două exemple caracteristice pentru tristul fapt, că arta adevărată și independentă nu era totodată cea oficială. Cine nu se pricepea la compromisuri dintre cele mai izbitoare, dar mascate de surîsul amabil și superficial al societății, rămînea un singuratec sau era considerat drept geniu tulburător și nebun, adică intrus în societatea manierată și indiferentă. Romanticul Theodor Aman gîndea la glorie. Cînd Parisul nu i-o oferi întreagă, știa că patria lui din răsăritul continentului putea fi mai generoasă, avînd chiar nevoie de pictori ca Aman. Și plecarea spre Constantinopol e un asemenea compromis, susținut poate și de o romantică atitudine ce-l îndeamnă la cunoașterea Orientului mai apropiat, care, după ce apăru în pictura lui Delacroix, se desfătă în nuanțele cretoase și subtile ale tablourilor lui Alexandre-Gabriel Decamps. Inclinarea spre un Romantism vaporos apare destul de evidentă, după ce tînărul pictor se îndrăgostise de atmosfera tumultoasă și neagră a manieriștilor italieni, de clasicismul cu gesturi mărețe al lui David ca și de realismul puternic, apărut deodată în pînzele lui Gustave Courbet. Și Salvator Rosa și Ingres pot fi recunoscuți în unele trăsături hotărîtoare ale tablourilor, în care întîrzie, cu multă încredere în efect, aranjamentul de panoramă. Chiar mai tîrziu, Theodor Aman a lăudat pictura ca fiind mijlocul cel mai bun pentru redarea vie a faptelor eroice de im-

portanță națională (vezi prefața catalogului de d. Al. Tzigara-Samurcaș) uitînd oarecum de valoarea de sine stătătoare a artelor plastice. A confundat ilustrația, într-un înțeles mai redus, cu dinamismul interior al oricărei opere de artă.

Dar, din fericire, nu toate înfăptuirile lui în domeniul picturii corespund acestor legi inferioare; nu toate voiau să „reprezinte" mai mult decît erau în esența lor. Atitudinea de grandseigneur romantic dispare uneori în umbra și în luminile unei intimități, în care nici grația și nici prestanța unei eleganțe simple nu lipsesc. Acum cuvintele lui despre „reprezentările faptelor naționale" nu mai corespundeau elanului cald al acestor clipe, din care s-au desprins cele mai artistice dintre lucrările lui. Povața conta deci pentru alții, nu pentru artistul multilateral, care introduce parcă ceva din muzicalitatea lui în atmosfera tablourilor. După ce pictase atîtea pînze mari, prea mari pentru a strînge în întregul lor de culoare ceva din sinceritatea apropiată a artistului, formatele mici îi convin cel mai bine. Într-o compoziție, mai măruntă și mai puțin pretențioasă, apare însuși picturalul lui Delacroix, deși figurile sînt miniaturizate și nicidecum monumentalizate. *Miniaturizarea* hotărăște și aspectul altor opere, care indică drumul spre pictura în aer liber. Malacoful și toată moda timpului apar în aceste lucrări din ultimii cincisprezece ani ai vieții pictorului: apar ca reprezentări miniaturiste într-un decor, care *imită* numai lumina soarelui, cerul albastru și prospețimea grădinilor. Nu, romanticul nu se mai dezvață de clarobscurul atelierului. Impresionismul răsare tot mai triumfător în Franța, care odinioară îl admirase pe Horace Vernet. Și atunci, îndemnat poate și de succesele lui Nicolae Grigorescu, grandseigneurul din atelier își aduce aminte de care cu boi, de înjugat, de bivoli trîntiți la pămînt. Grandseigneurul pictează un fel de fantezie romantică împrejurul unei hore. Autenticitatea vieții lipsește cu desăvîrșire, iar Grigorescu rămîne, firește, învingător. La „Belle Arte", Aman azvîrlă atîtea cuvinte disprețuitoare împotriva lui Grigorescu, împotriva școlii noi ce nu mai vrea să știe de luciurile de mătase din panoramele de odinioară .Dar în intimitatea casei lui și parcă pe ascuns, Aman se apropie de picturalul nuanțat al Impresionismului. Miniaturizarea primește deci componente noi. Într-o schiță cît se poate

portanță națională (vezi prefața catalogului de d. Al. Tzigara-Samurcaș) uitînd oarecum de valoarea de sine stătătoare a artelor plastice. A confundat ilustrația, într-un înțeles mai redus, cu dinamismul interior al oricărei opere de artă.

Dar, din fericire, nu toate înfăptuirile lui în domeniul picturii corespund acestor legi inferioare; nu toate voiau să „reprezinte“ mai mult decît erau în esența lor. Atitudinea de grandseigneur romantic dispare uneori în umbra și în luminile unei intimități, în care nici grația și nici prestanța unei eleganțe simple nu lipsesc. Acum cuvintele lui despre „reprezentările faptelor naționale“ nu mai corespundeau elanului cald al acestor clipe, din care s-au desprins cele mai artistice dintre lucrările lui. Povața conta deci pentru alții, nu pentru artistul multilateral, care introduce parcă ceva din muzicalitatea lui în atmosfera tablourilor. După ce pictase atîtea pînze mari, prea mari pentru a strînge în întregul lor de culoare ceva din sinceritatea apropiată a artistului, formatele mici îi convin cel mai bine. Într-o compoziție, mai măruntă și mai puțin pretențioasă, apare însuși picturalul lui Delacroix, deși figurile sînt miniaturizate și nicidecum monumentalizate. *Miniaturizarea* hotărăște și aspectul altor opere, care indică drumul spre pictura în aer liber. Malacoful și toată moda timpului apar în aceste lucrări din ultimii cincisprezece ani ai vieții pictorului: apar ca reprezentări miniaturiste într-un decor, care *imită* numai lumina soarelui, cerul albastru și prospețimea grădinilor. Nu, romanticul nu se mai dezvață de clarobscurul atelierului. Impresionismul răsare tot mai triumfător în Franța, care odinioară îl admirase pe Horace Vernet. Și atunci, îndemnat poate și de succesele lui Nicolae Grigorescu, grandseigneurul din atelier își aduce aminte de care cu boi, de înjugat, de bivoli trîntiți la pămînt. Grandseigneurul pictează un fel de fantezie romantică împrejurul unei hore. Autenticitatea vieții lipsește cu desăvîrșire, iar Grigorescu rămîne, firește, învingător. La „Belle Arte“, Aman azvîrlă atîtea cuvinte disprețuitoare împotriva lui Grigorescu, împotriva școlii noi ce nu mai vrea să știe de luciurile de mătase din panoramele de odinioară .Dar în intimitatea casei lui și parcă pe ascuns, Aman se apropie de picturalul nuanțat al Impresionismului. Miniaturizarea primește deci componente noi. Într-o schiță cît se poate

de semnificativă — și de aceea o și reproducem — pictorul cearcă să prindă lumina ce cade de afară pe figura unei femei tinere, îmbrăcată în alb. Peisajul exterior se leagă armonic cu înfățișarea figurii din casă. Pînza aceasta atrăgătoare — cîți au văzut-o pînă astăzi? — e simbolul stării lui Aman; e o imagine sintetică a dorinții lui interioare de a părăsi luminile de atelier ale trecutului. Pînă ajunge la această încercare, pictează însă în mersul anilor cîteva bucăți de format mic, care opresc ochiul fiecărui cunoscător. Mă gîndesc mai ales la *Portretul de femeie* din Muzeul Aman din București, la *Figura* din colecția d. Dr. C. Anghelescu și la *Carul cu boi* din colecția doamnei Eliza Boerescu. Prima bucată a fost comparată de un distins cunoscător într-ale artelor plastice cu portretele mici ale vienezului Waldmüller. Găsesc însă că transparența umbrelor e și mai desăvîrșită în bucata lui Aman, iar noblețea și prestanța atitudinii acestei femei ce șade pe un jilț, îmbrăcată în malacof negru, avînd la picioare un cîine, e demnă de un meșter vestit din Apus. Grandseigneurul a făcut aci din Frosa, modelul său preferat, o doamnă din lumea mare. Iar portretul cîinelui, compus din cîteva virtuozități extraordinare de penel, e, desigur, unul dintre amănuntele cele mai delicioase din pictura lui Theodor Aman. *Figura* din colecția d. Dr. Anghelescu nu e atît de perfectă ca unitate artistică și conține cîteva elemente banale. În ce privește, însă, coloritul înseamnă o culme indiscutabilă. O nespus de delicată atmosferă se desprinde din culoarea acestei mici capodopere. Nuanțarea e foarte sensibilă, astfel că nici elementele mai banale ale compoziției, îndeosebi vasul cu flori, nu dezechilibrează întru nimic întregul de culoare al tabloului, care ar fi făcut cinste și unui maestru francez din secolul trecut. „Tabloul" — fie-mi îngăduit să citez o cronică a mea — „ne aduce aminte de tînărul Edouard Manet și de „perioada albastră" a lui Auguste Renoir. Cu cîtă simpatie pentru coloristica motivului sînt îmbinate tonurile de alb, cenușiu și albastru și cu cît meșteșug rar și subtil se leagă materia în fața fondului perfect armonizat!" În Estul nostru, Romantismul întîrzia însă mai mult și de aceea Theodor Aman se gîndi să portretizeze și cîteva țigănci. Tabloul cel mare din Muzeul Simu e poate exemplul cel mai strălucit al realizărilor pictorului în direcția aceasta. Țiganii au ațițat întotdeauna cu Roman-

tismul vieţii lor exterioare spiritele dornice de asimilarea estetică a unei vieţi multicolore. De la Aman pînă la Luchian, pînă la Steriade, Cutzescu-Storck şi Henri H. Catargi, ţigăncile au rămas, aşadar, modelele romantice ale pictorilor români. Romanticul de la „Belle Arte" a început însă şirul acesta, ce n-a luat încă sfîrşit. Într-o singură bucată mică în ulei, semnată de Theodor Aman, simţim ceva din autenticul şi din asprimea vieţii rurale. E *Carul cu boi* din colecţiunea doamnei Eliza Boerescu, cu mentalitate şi înfăţişare realistă, perechea acvafortei *Înjugatul*. Căci numai în aceste două bucăţi trăiesc aspectele unei durităţi fireşti, se leagă cîteva trăsături rigide ce închid densitatea materiei. Vitele redate aci de Aman înseamnă un contrast faţă de picturalul molatec sau moale al acelora, pe care le-a zugrăvit impresionistul Nicolae Grigorescu în Valea Doftanei sau la Cîmpina. Poate că înrîurirea realismului lui Courbet răzbate în aceste cazuri încă o dată prin complexul de preocupări ale artistului, ce recunoaşte de departe minunile noi ale Impresionismului francez. Resemnarea lui e parcă îndulcită şi prin faptul că drumul de la Bucureşti la Paris e destul de lung. Cînd moare în anul 1891, intelectualitatea românească tot mai vede în el îndrumătorul rar şi meşterul care ştie să vrăjească culorile cu mlădierea penelului său. De-abia mai tîrziu, cînd Impresionismul cucereşte toată pictura din România, dispreţul pentru opera lui Aman creşte din an în an. După războiul cel mare, spiritele s-au mai echilibrat, recunoscînd valori pe nedrept ignorate. Expresionismul şi noul Clasicism au determinat în mare parte o schimbare care ne-a hotărît să stăm între curente sau la distanţă de ele. Mult mai bine decît altădată recunoaştem astăzi, cine au fost înaintaşii picturii româneşti: Lecca, Tătărăscu, Carol Popp de Satmary şi Theodor Aman.

Nu o dată gravorul Aman, care cunoştea toate tainele meşteşugului artei de alb şi negru, e mult superior pictorului. Între 1872—1890 pasiunea pentru grafică îl stăpînea într-atît, încît timp de luni de zile nu se apropia de culori. În unele încercări, desenul figurilor rămîne prea puţin solid şi insignifiant. Mai tîrziu însă, truda meşterului reuşeşte să învingă. Cîteva portrete gravate rămîn documente dintre cele mai preţioase: *Autoportretul*, *Regele Carol*, *Ion Heliade-Rădulescu*, *Cezar Bolliac* şi

portretul mamei artistului. Scene orientale, scene din viaţa societăţii noastre, tipuri de ţărani şi ţigănci, *Bivolii*, *Chirigiul* şi *Înjugatul* dau împreună un tot artistic, care numai temporar putea fi uitat. Căci în gravură, în domeniul grafic care reduce înfăţişarea vieţii la o gamă între alb şi negru, romanticul Aman era forţat să fie mai sincer, mai puţin visător. Greutatea meşteşugului determină şi aci o expresivitate mai mare a greutăţii vitale, care stăpîneşte aspectul exterior al motivelor. Tehnica de apă tare pretinde contururi mai severe, deosebiri precise, grăniţări îndepărtate de şovăială. Numai prin cunoaşterea suverană a meşteşugului, Theodor Aman a reuşit să ajungă la acele minunate umbre şi adîncimi catifelate, ale căror transparenţă e desăvîrşită. Cu asemenea calităţi excepţionale, meşterul deschide calea graficii noi româneşti, care ajunge apoi în lucrările moldoveanului Constantin D. Stachi la o altă culme, mai puţin personală, mai anonimă în virtuozităţile unei tehnici rare. În gravură, grandseigneurul ajunge un înţelegător al pămîntului şi al vieţii româneşti, un animalier care, după primele experienţe grafice, rămase fără de forţă, a ştiut să redea cu necesara lărgime sufletească ţinuta împovărată a vitelor în peisajul şesului nostru. Pînă şi imaginea anotimpurilor se desface din suprafaţa cîtorva centimetri pătraţi de hîrtie, ce au simţit sărutul tare al plăcii de aramă. Aman nu e niciodată un sclav al meşteşugului grafic, cu toate că fusese, într-o măsură destul de exagerată, curteanul devotat al atîtor pictori recunoscuţi. Gravorul iniţiat în atîtea maniere se regăseşte, privind peisajul din jurul Bucureştilor. Păcat că tocmai în grafică a rămas fără de elevi harnici, fără urmaşi susţinători de tradiţie.

Coardele Romantismului şi ale violoncelului, atîrnat şi astăzi în atelierul pictorului, s-au rupt mai demult. Rămîne imaginea unui iniţiator de seamă şi a unui artist, care n-a mai îndrăznit să se înalţe prea sus, crezînd că va fi socotit mic de către aceia ce nu ştiau să zboare. Aman trebuie privit dincolo de tot ce poate fi numit eroic. Truda lui sinceră se împerechează cu un talent al graţiei intime, cu atmosfera unei societăţi ce-l socotea erou al atîtor actualităţi.

N-am descoperit un pictor mare. Dar păşind prin uliţele trecutului, ne scoatem pălăria înaintea directorului

de la „Belle Arte“, înaintea Romanticului, care știa să cînte atît de duios din violoncel încît se cutremura Strada Clemenței, cînd deschidea ușile atelierului și știa, mai ales, să picteze și să graveze inițiala timpului său, pentru cei de astăzi.

MARGINALE LA O CRONICĂ ARTISTICĂ NESCRISĂ[4]

Astăzi legătura între artă și totalitatea vieții popoarelor nu mai există. Cuvîntul „artă“ și-a schimbat înțelesul pe deplin. Mai mult decît oricînd, elementele artistice nu-și mai au rostul lor hotărît în preajma simțurilor noastre; sînt daruri izolate și necunoscute multora. Sînt mîngîierea snobilor și țelul vital și dinamic al cîtorva artiști adevărați. De aceea, tablourile și chipurile de piatră se cumpără ca oricare altă marfă. Arta și-a pierdut însemnătatea de cînd s-a dezbărat de binefăcătoarea atmosferă bisericească, de cînd pictura murală a fost așezată în umbra micilor frînturi de viață, prinse între patru pervazuri aurite. Iar sculptura vegetează de azi pe mîine, fiindcă arhitectura nu mai socotește cu existența ei, nu mai vrea să știe că întreruperea planurilor se poate înfăptui și cu alte mijloace decît cu goluri și floricele de ipsos.

Trecînd prin străzile mărginașe ale Romei, sau prin cartierul evreiesc ce începe în dosul Capitoliului, vezi deseori ieșind din zidul unei case, ori în mijlocul unei pieți, cîte-o fîntînă de piatră sau de bronz, în jurul căreia se joacă copiii; neguțătorii ambulanți își vînd alăturea marfa. Împotriva acestor fîntîni nu s-au comis niciodată atentate, iar copiii nu-și bat joc de trupul rece al vreunui zeu, sau al vreunui sfînt. Aci arta s-a născut dintr-o necesitate absolută și rămîne chiar azi încă, un imbold de smerenie pentru oricare drumeț. Iar fericit a fost timpul cînd Holbein fu primit ca un rege la curtea din Londra, cînd iubitorii de tablouri se duceau pînă în fundul unui Gheto întunecat, pentru a cumpăra un portret nesemnat de Rembrandt. Pe atunci arta nu era deloc

[4] „Gîndirea“, anul III, nr. 5, 1923, rubrica „Cronica artistică“.

anonimă, cu toate că foarte puţini mînuitori de penel îşi scriau numele într-un colţ de tablou.

Izolarea artei e urmarea cea mai firească a degenerării, iar expoziţiile sînt, de cele mai multe ori, triste conglomerate de valori, ce nu şi-au văzut încă niciodată urma de unde au venit. Cred că s-ar putea varia astfel o propoziţiune a lui Zarathustra: Încă un deceniu de expoziţii şi nu vom mai avea pricepere artistică. „Saloanele" şi expoziţiile colective de la noi şi de aiurea sînt de obicei numai un fel de mijloc brut de adeziune pentru pasivitatea omului din secolul nostru.

La noi în ţară numai expoziţia anuală a societăţii „Arta Română" înseamnă o excepţie sănătoasă, pe cînd „Salonul de toamnă" — ce nume de botez pretenţios — ne arată cît de veştedă poate fi munca artistică a unei generaţii noi. Acest salon e, de la înfiinţarea lui, cel mai trist eveniment al anului artistic bucureştean, iar pînzele expuse sînt exemplele cele mai drastice pentru ignorarea alfabetului coloristic. (Dl. Lucian Grigorescu ar trebui să treacă la un alt grup de artişti.)

Dar gîndul nostru deprimat iese din acest domeniu tomnatic într-un cîmp mai îmbucurător, întrebîndu-se ce avem de aşteptat.

Toată pictura nouă de la noi pare imposibilă fără influenţa puternică a lui Cézanne, tot aşa cum poezia românească de azi nu poate fi judecată, dacă nu luăm în seamă înrîuririle venite de la Francis Jammes. Cézanne a fost într-adevăr dascălul cel mai conştiincios al ultimelor generaţii de pictori din Europa întreagă, dar în Franţa, în Germania şi în Rusia, întoarcerea de la tendinţele transcendentale spre un materialism nou a adus cu sine mijloace necunoscute încă şi mai îndepărtate de gama coloristică a premergătorului francez. Pe de altă parte, linia şi-a recăpătat aproape însemnătatea avută la Primitivii italieni. Severitatea acordurilor de compoziţie din pictura lui Ferdinand Hodler şi desenul intenţionat antiacademic, dar organic al lui Pablo Picasso au fost îndrumări, fără care nu ne putem închipui puţinele exemple de pictură monumentală contemporană.

La noi în ţară, cuvîntul pictorilor mijlocii valoroşi pînă la cei mai însemnaţi chiar, e şi azi încă: Cézanne. Un fel de urmare indirectă a fost şi e, de aceea, nesfîrşitul pelerinaj la Balcic; orăşelul minunat cu zidurile

lui gălbui şi spălate de soare în faţa coastei frînte şi în mijlocul verdeţei ce ne aduce îndată aminte de Bosfor. Pînă şi contururile principale sînt văzute cu ochi instruiţi de Cézanne. În unele tablouri de Iser şi Teodorescu-Sion i-am recunoscut pe Henri Rousseau, Othon Friesz, André Derain. Ultima evoluţie a acestor doi pictori pare însă imposibilă fără felul de compoziţie al lui Greco. Cézanne, acest sfînt al tehnicii picturale moderne, a fost un Greco al secolului trecut. Iar Teodorescu-Sion, care acum doi sau trei ani nu era de închipuit fără înrîurirea premergătorului francez, a expus în ultima expoziţie „Arta Română", compoziţia numită, pare-mi-se, *La Fîntîna lui Manole*, posibilă şi fără existenţa picturii lui Cézanne, nu însă fără aceea a grecului din Toledo. Poate că Petraşcu, puţin manierat şi slăbit de forţă în ultima sa expoziţie, se va mîndri din nou cu absolutismul lui de culoare, cu privelişti şi chipuri, clădite numai şi numai din culoare sintetizată în planuri mari. Dar toate acestea sînt constatări şi presupuneri în faţa cîtorva opere ale celor mai buni pictori români, care vor trebui să refacă din propria lor individualitate, dacă vor voi să ajungă la o culme.

Tot astfel şi ceilalţi.

Ca şi Grigorescu, Andreescu şi Luchian, pictorul român de azi se va găsi pe sine însuşi, numai dacă învăţînd de la marii pictori ai secolelor trecute şi filtrînd valorile lor prin eul propriu, se va apropia tot mai mult şi tot mai fanatic de imaginile pămîntului românesc.

LUCHIAN ŞI DEPĂŞIREA IMPRESIONISMULUI[5]

Între 1870 şi 1880, poate pe la mijlocul acelui deceniu de frămîntări hotărîtoare în aspectele picturii franceze, Theodor Aman, vrăjit de lumina bogată a unei dimineţi

[5] Reproducem acest articol în forma în care a apărut în volumul *Eseuri şi cronici plastice* (editura „Meridiane", 1967). O confruntare făcută cu textul publicat în „Revista Fundaţiilor Regale" (nr. 9, septembrie 1946) a scos la iveală o seamă de modificări de cuvinte ca şi omisiunea unor paragrafe întregi. Nota redacţională precizează că eseurile şi cronicile incluse în volum au fost „revăzute" de autor însuşi. Am considerat totuşi necesar ca, în unele cazuri, să cităm, în subsolul paginilor şi cîteva dintre frazele eliminate (dacă au avut o anume semnificaţie). Scopul se înţelege uşor: accentuarea caracterului documentar al antologiei.

de vară, se uită pe fereastra atelierului său întunecat și încearcă să prindă în culori peisajul urban din fața lui. Geamul atelierului, dreptunghi predominat de liniștea unei orizontale, e destul de mare, iar pervazul lui închide un spațiu însorit și vag, adîncit spre depărtări neconturate. În partea de jos și pe planul din dreapta al sugestivei pînze, care înseamnă, mai curînd, închegarea unui joc, decît aceea a unei munci serioase și care a fost părăsită de artist într-o fază de schiță ușoară, Aman căuta să redea totodată lumina venită din afară, revărsată pe podele și peste chipul, peste toată figura gingașă a unei tinere în rochie albă.

Privirile pictorului sînt parcă furate de atîta seninătate. Dar Aman șovăie, nu se poate hotărî să părăsească umbrele încăperii, în care lucrase ani de zile, tresare, totuși, redînd în lucrarea începută ceva din prospețimea, din fluiditatea străvezie a atmosferei și uitînd de negurile netransparente ale paletei sale obișnuite. Timp de o clipă, învățătura clasicistă ca și trecutul romantic și realist se ascund memoriei. Uitați sînt François Picot și Horace Vernet și Hippolyte Bellangé și Gustave Courbet, uitate clarobscurul, tendința de miniaturizare și meșteșugul migălos.

E ceasul cînd, pentru întîia oară, pictura de plein-air apare în evoluția plasticii noastre, e ziua de naștere a impresionismului românesc.

Firește, nu de aici pornește Grigorescu atunci cînd își luminează paleta cu alburi cretoase în game nesfîrșite, cînd, fără a fi trecut insensibil prin fața pînzelor lui Père Corot — minuni pline de aer, de cer argintiu — așterne din uleiuri suave toate acele drumuri de țară din șesul muntean, lunca Doftanei, crîngurile înaripate de mesteceni și întoarcerile de la tîrg. Dar și Grigorescu rămîne impresionist, în înțelesul mai larg al cuvîntului.

Prin aceeași regiune de trăire și de creație liniștită, obiectivă înaintea aspectelor naturii, prin aceeași atmosferă netulburată de patimi, trec și pașii lui Ștefan Luchian, fără ca artistul să fie, chiar numai temporar, prea vizibil înrîurit. Impresionismul românesc apare mai tîrziu, în pictura lui Jean Al. Steriadi, la Mützner, la Nicolae Dărăscu, la Lucian Grigorescu. Firul evoluției peisagiștilor noștri impresioniști n-a fost întrerupt nici pînă azi, iar talentul lui Lucian Grigorescu rămîne o chezășie

pentru viitorul unei arte care a fost şi mai e ţesută din sensibilităţi care înregistrează, fie cu ascuţişul, fie cu latul moale al penelului, conştiincios şi sincer, vestmintele de lumină ale lumii.

Pentru pictorul român, îndrăgostit de jocurile soarelui şi de peisaj, maniera impresionistă oferă o pildă destul de lesnicioasă care pretinde, oricum, numai linişte, răbdare şi bunul simţ al unui om cultivat. Luchian nu va deveni niciodată apostolul unei asemenea răbdări cu pretenţii de obiectivitate, deşi nu e, în toată opera lui, un spontan care aleargă cu grabă. Şi el ştie să aştepte. Nu aşteaptă însă, asemenea lui Claude Monet, de dimineaţă şi pînă în amurg, trecerea înceată a luminii peste zidurile străvechi ale unei catedrale, peste portalele şi turnurile ei. În curtea mănăstirii Brebu, unde viaţa ţi se dăruie parcă încă o dată, sau în cătuşele de neînvins ale suferinţei, Luchian aşteaptă ceea ce temperamentul lui, încordarea funcţiunii lui de creaţie au adăugat înfăţişării naturii. Nu gustă plăcerile unui pictor îndrumat de proza realităţii. E tot atît de îndepărtat de realismul cu preponderente tonalităţi de culoare al lui Courbet, ca şi de lirismul fraged, promovat de Grigorescu.

A reda cît mai obiectiv fiinţa sau starea lucrurilor, a „reproduce" în „virgule" de culoare, lumina care destramă şi topeşte soliditatea materiei, unghiul suprafeţelor, volumul pietrelor şi greutatea arhitecturală, — ce îndeletnicire pasionantă pentru Gustave Courbet sau Claude Monet, ce program fără de taină pentru un vizionar lipsit, de altminteri, de tot ce poartă de obicei numele de vitalitate — pentru românul Ştefan Luchian.

Într-o şi mai largă măsură decît pictura olandeză a veacului stăpînit de Rembrandt, impresionismul înseamnă epoca peisajului. Nu mai sînt ogoarele lui Millet care idealizează munca omului, nici tulpinele scorţoase din pădurea Fontainebleau, prea apropiate de ochii lui Th. Rousseau, spre a ne împărtăşi ceva din farmecul lor robust şi aspru. Corot părăsise pădurea mai demult, iar Claude Monet ştia că nu o va prinde în privirile sale, decît îndepărtîndu-se de ea. Motivele vremii sînt: Veneţia, Londra îmbrăcată în aceleaşi ceţuri ca şi clădirile diluate din pînzele lui Turner, malurile fluviilor, peisajele urbane, bulevardele Parisului, ca şi oraşele provinciale cufundate în zăpadă, dealuri şi lunci, iazuri şi cîmpii.

În aceeași categorie de motiv, ales anume și pus parcă în cadru cu deprinderea unui ochi de impresionist, se integrează oarecum peisajul *Sălciile de la Chiajna*,[6] ca și faimoasele *Anemone* din expoziția anului 1910. Subiectele acestor două tablouri, cuprinzînd alternanțe armonioase, cu treceri modulate și destul de line între planurile mai apropiate și cele depărtate de privire, s-ar potrivi de minune în ansamblul de creație al oricărui impresionist. Dar graba primei vederi ne-a înșelat. Căci emailurile culorilor sînt mai strălucitoare decît credeam în prima clipă, iar contrastele puternice dintre umbre și lumini rotunjesc simțitor volumul sculptural al solului și al sălciilor, adîncesc spațiul, închis, totuși în ambele tablouri, prin accente de factură grafică ce se mulțumesc cu două dimensiuni.

Toată structura picturală a *Luncii de la Poduri* rămîne în această privință și mai elocventă. După siluetele apropiate ale unor copaci cu frunzișul rar, zărim suprafața ondulată a luncii, lumina așternută pe urcușuri domoale. Ca și în *Sălciile de la Chiajna,* orizontul e închis de o pădure, adică — din punct de vedere formal — de accente grafice care n-au nimic comun cu depărtările nuanțate și nespus de subtil gradate din peisajele impresioniștilor. O indicare și conturare a spațiului printr-o foarte sugestivă orizontală grafică, o întîlnim și în compoziția figurală *La împărțitul porumbului,* lucrată în același an ca și *Sălciile.* Numai că aici, mulțimea de căciuli negre de pe capetele țăranilor a trecut în locul fîșiilor grafice ale pădurilor.

În 1891, Luchian pleacă la Paris. Gauguin și Cézanne dovediseră lumii că impresionismul era o fază care trebuia depășită. Sihastrul înțelept de la Aix spusese limpede: „J'ai voulu faire de l'impressionisme quelque chose de solide et de durable, comme l'art des musées". Şi altă dată: „Peindre ce n'est pas copier servilement, c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi en les développant suivant une logique neuve et originale".

---

[6] Textul din „Revista Fundațiilor Regale" cuprinde precizarea: „expuse de Luchian la Ateneu, în 1905, și *Lunca de la Poduri,* o vedere din județul Bacău, cumpărată de Anastase Simu..."

Nu știm dacă Luchian i-a cunoscut opera. Știm însă ce realizează Claude Monet și nesfîrșita ceată a discipolilor lui, în vremea aceea.

Monet e răbdarea personificată, seninătatea atentă care notează exact aspectele lumii exterioare, de preferință acele destrămate de lumină sau prefăcute de soare într-o ceață multicoloră. Impresionismul se oprește totdeauna la fidelitatea perceperii, la redarea realității aparente. „Motivul nu e depășit, dar decorat cu un gust rar. Tabloul nu e o creație, ci o sublimă reproducere" (Meier Graefe despre Claude Monet). Descompunînd [aspectul] vizual, impresionismul sacrifică luminii toate elementele tradiției: volumul, forma și spațiul. O cumplită lipsă de imaginație îl determină pe Monet să plece cu douăzeci de pînze la fixarea concretă a motivului. În fiecare oră, înregistrează un nou aspect al luminii pe zidurile catedralei de la Rouen. O mai covîrșitoare lipsă de intuiție pentru realizarea unei sinteze, nici că s-ar putea concepe!

Luchian a fost influențat de Manet și Degas, nu însă de realizatorul cel mai consecvent al programului impresionist. Manet n-a avut niciodată pacienta nesfîrșită a prietenului care pictase, cu ani înainte solid și stăpînit, biserica Sf. Germain l'Auxerrois, iar mai tîrziu, cele șaptesprezece variante ale exteriorului catedralei de la Rouen. Degas interzisese, în mod categoric, cronicarilor plastici de a fi numărat printre impresioniști. Inteligența lui tăioasă recunoscuse, mai demult, lipsurile unui program care era prea curînd epuizabil. (Dincolo de legile docte și stînjenirile programului, Manet rămîne un meșter de seamă.)

În Franța, Luchian nu se simte atras de virtuozitățile lucrărilor în care predomină factura impresionistă, ci de accentele strînse, în contraste puternice, între tonurile deschise și cele închise. Intervenția nepăsătoare a grafismului în țesătura picturală a culorilor nu-l supără. Singură, libertatea nestingherită a temperamentelor îl cucerește. Accentele grafice care trec cu ușurință peste modelarea volumului, ignorînd adîncimea, îi dovedesc că simțăminte cu adevărat personale și independente nu se pot sluji de programe stabilite, cînd vor să ajungă la o expresivitate mai neobișnuită. În pastelurile lui Degas, o pălărie tare, o umbrelă sau umerii figurilor omenești se conturează înaintea fondurilor ca bucățile unei siluete

de hîrtie. Luchian își va aminti de aceste contraste și de îndrăzneața „mise en page“ a lui Degas, lucrînd, mai tîrziu, la portretul *Conu Alecu literatu.* Aci, indicațiile de efecte grafice și despărțiturile de planuri prin linii precise și contururi, în care e prinsă parcă toată greutatea volumului, sînt împrumutate de-a dreptul de la Degas. *Țiganca* din colecția Lazăr Munteanu e pictată cu cumințenia matură a paletei lui Manet, de la care Luchian începe să învețe tainele unui meșteșug calm, plin de liniște nobilă și reținută. Nici în cazul acesta, însă, Luchian n-a fost atras de impresionistul Edouard Manet. Atît meșteșugul uimitor al ingeniosului francez — nu o dată cu aliuri de „vieux maître“, de Velasquez renăscut într-o eră nouă — cît și „poftele“ sale de colorist exuberant s-au dezvoltat, în mai toate fazele lor hotărîtoare, dincolo de tendințele curat impresioniste. De la Manet, cel aprig batjocorit și proslăvit de cronicarii epocii, puteai învăța pînă la ce rezonanțe de colorare ajungea pictura modernă, cînd nu se ferea de riscuri. În domeniul artelor plastice, el încinsese o revoluție după alta, nicidecum mai puțin gălăgioase decît aceea a realismului, trîmbițat, cu decenii înainte, de Courbet. Manet era numai flexibilitate, era, pînă la moarte, în continuă devenire. Ca atare, el trebuia să întruchipeze exemplul cel mai valabil pentru fanatismul de creație al lui Luchian.

Căci altfel decît în sfera realizărilor impresioniste, era încercată răbdarea pictorului nostru. Reîntors în țară, după ani de patimi și de suferințe, motivele peisajelor de la Moinești și Brebu sau din împrejurimile Bucureștilor îi sînt numai un fel de pretexte exterioare pentru declanșarea unei prefaceri lăuntrice. Extensității ușoare a impresionismului i se opune o concentrare care știe că are menirea să facă, dincolo de subiectivismul omului, din o mie de trăiri de viață una singură: sinteza.

Așadar, nu spontaneitate facilă, în sensul obișnuit al cuvîntului, ci mișcare interioară, îndrumată și canalizată spre limpezire. Și fiindcă, în tinerețe, nu o dată fusese ademenit de facilități, își spune poate că eforturile lui ar deveni mai rodnice, dacă ar picta cu mîna stîngă. Mai tîrziu, o boală nemiloasă îi impune toate stîngăciile, toate poverile. Trupul lui e ca un calcar prin care picură izvorul limpede și cristalin al creației. Cine oare ar putea descoperi, în această sferă de existență subminată, ceva

din degajarea, din destinderea calmă a impresioniștilor? Steriadi e, firește, altul, e impresionistul născut. Fumul domol și albastru al lulelei sale înseamnă un fel de simbol în pajura impresionismului românesc. Luchian știe de greutatea substanței sufletești. De aceea spune: „Noi, pictorii, privim cu ochii, dar lucrăm cu sufletul". Poverile trupești apasă. Pictorul nostru surîde, totuși, cînd, trecute prin filtrul acestor poveri, pînă și culorile devin străvezii, sînt ca niște cioburi de soare în amurgul camerei de suferință.

Nu rămîne o simplă coincidență că tocmai Degas și Manet de la care învață Luchian, dau pastelurilor o faimă nouă. În secolul al XVIII-lea, pastelurile cuprindeau o orchestrație coloristică de gen minor și feminin. Însăși tehnica pastelurilor ajunge acum, în epoca impresionistă, la o factură nebănuită, la game care, dacă nu reușesc să pună în umbră puterea de exprimare trainică a uleiurilor, o întrec în efecte mai delicate, mai intime. Din Franța, farmecul acestor condeie colorate pleacă iarăși în lume și o cucerește. Pastelul înrîurește cîteodată chiar structura întreagă a tablourilor în ulei. (Cît aer de pastel, cîtă paloare mată, cretoasă, de pastel în unele uleiuri ale lui Grigorescu!).

Pe scara procedeelor de exprimare plastică, pastelul își are locul între ulei și desen. Mai facil, mai comod decît tehnica în ulei, el nu poate reda prea ușor o impresie care ar dori să rămînă obiectivă în seninătatea ei. Cine nu acordă însă o importanță prea vădită exactității amănuntelor și nuanțării lor în închegarea picturalului, în unitatea lui, cine nu tresare cînd țesătura plastică a culorii e întreruptă pe linii și suprafețe grafice, se va împrieteni curînd cu tehnica pastelurilor.

Pentru Luchian, ele împlinesc parcă o necesitate la fixarea accentelor principale și a dominantelor. Deseori, artistul uită cu plăcere că umbrele sînt și ele colorate, că legile plastice ale timpului pretind ca umbrele colorate să formeze un întreg cît mai organic și desăvîrșit în aspectele peisajelor. Luchian simte nevoia unor contraste mai tari. Cînd se află în curtea mănăstirii Brebu sau în fața căscioarei lui Moș Gheorghe, nu-i pasă de modelajul prea gradat și detaliat al suprafețelor. Îl preocupă, în esență, numai dominantele, indiferent dacă ele sînt redate cu mijloacele firești ale culorii sau prin accente,

linii și planuri grafice. Astfel, nu o dată, ferestrele și ușile mănăstirii au rămas simple pete închise, vărgate numai pe-alocurea de urmele dure și neestompate ale condeiului. Ele sînt parcă desenate cu cărbune pe suprafața zidurilor. Sînt înfipte aci, asemenea unor petece de hîrtie neagră sau cenușie, de către creatorul încăpățînat care-și mușcă poate dinții, notînd structura principală a motivului. Și frunzișul copacului, destul de greu și pieptos în volumul lui, e modelat numai cu umbre grafice. Atît în acest pastel, *Turnul de la Brebu*, cît și în *Casa lui Moș Gheorghe*, frunzișul copacilor se desprinde în contururi de siluete din lumina melancolică a cerurilor. Siluete colorate, în felul acesta, apar, altminteri și înaintea popasului de la Brebu și mai tîrziu, uneori chiar în uleiuri. Dovadă sînt bunăoară *Sălciile* (1907) sau *La marginea satului* (1909). La pastelurile lui Brebu, contururile negre ale copacilor, ale stîlpilor și acoperișurilor au rămas vizibile și întrerup culorile cu vinele lor incisive — ca uleiurile lui Cézanne. (Meșterul francez urmărește însă prin întărirea contururilor o și mai subliniată fixare a volumului în adîncimea spațiului.) Aflîndu-se, în concepția lor despre creație, pe poziții foarte diferite, atît Luchian cît și Cézanne sînt, în această privință, deopotrivă îndepărtați de impresionism.

Mai mult decît oricare alt gen de motiv, florile lui Luchian oglindesc toate schimbările, toate cuceririle în fazele artei lui. Alături de florile lui Manet sau ale lui Grigorescu, alături de naturile moarte de Steriadi, ele par crescute într-o lume ireală, chiar dacă tușa nespus de vie a culorilor se impune privirii printr-o prospețime aproape unică. Aci nu poate fi vorba de o consistență reală, ci numai de consistența spiritualizată a culorilor pure, a strălucirilor duse pînă la imaterializare. Luminile dau petalelor aripi. Ele străbat chiar orice greutate, dar n-o dizolvă ca soarele din *Veneţiile* lui Monet.

Luchian nu e niciodată patetic sau declamatoriu, înfăptuiește însă, în florile lui, o sonorizare, o polifonie de străluciri care se sintetizează numai fiindcă își au izvorul în taina unei tensiuni interioare. Realitatea e numai locul de pornire, e un pretext. În funcțiunea creației, însemnătatea ei va fi, într-o măsură tot mai crescîndă, periferică. Motivul din natură e numai scînteia care aprinde focul interior al lui Luchian. Dacă am susține,

așadar, că *Anemonele* lui sînt cît se poate de naturale, am spune, totuși, cu mult prea puțin, căci ele depășesc mereu structura și atmosfera realității. Sînt un soi de flori[7], ca în scoarțele și ceramica noastră populară. Din armonizarea deplină a unor accente potențate, se îmbină un vegetativ care nu mai e „natural“ în înțelesul obișnuit al cuvîntului. Orice realitate e astfel depășită. Culoarea nu reproduce tonurile găsite într-o lume de existență obiectivă, ci devine, în sinteza ei, un fel de simbol vizual. Transparența ei e împinsă pînă la o margine de spiritualizare, chiar dacă aceste flori au, fără îndoială, mireasma lor, chiar dacă par culese adineauri, încă acoperite de rouă. (Dar, hotărît lucru, nu am rămîne prea surprinși, dacă ni s-ar spune: „Prospețimea lor, picăturile de boare de pe petale și frunze nu sînt din lumea noastră de toate zilele“. Nici nu vor să fie.)

În toată opera pictorului, nu întîlnești niciodată prozaicul banal al materiei. Inegalitățile în calitatea facturii meșteșugului n-ar putea fi luate drept argumente împotriva acestei constatări. E liniște în lumea lui Luchian, dar nu e calmul senin al lui Grigorescu[8]. Neasemuită e claritatea culorilor. În ce privește transparența culorilor, luminozitatea lor de vitraliu, *Anemonele* nu au pereche în toată pictura modernă. Comparate cu ele, culorile răsunătoare ale lui Vincent van Gogh nu par numai brutale, dar și vîscoase. (Căci în aspectul artei lui van Gogh nu lipsește vitalitatea).

L-am văzut, cîndva, pe meșterul Gheorghe Petrașcu stînd, timp îndelungat, în fața *Anemonelor,* pe atunci încă în colecția doamnei Maria Stănculeanu. Le privea cu o încordată și cercetătoare atențiune, spunîndu-mi din cînd în cînd: „Cum le-a făcut?“ În minunea acestor flori, realitatea e transpusă pînă la sublim. Nu poate fi vorba, însă, de un caz răzleț, de spontaneitate unică, motivul fiind tratat, încă o dată, cu aceleași intenții și cu rezul-

---

[7] În textul din revistă: „Sînt un soi de supra-flori ca florile scoarțelor și ale ceramicii noastre...“

[8] În textul din „Revista Fundațiilor Regale“ era interpolat acest pasaj: „Poate că și pentru lămurirea ființei acestor flori s-ar potrivi să amintim vorbele unui poet: „Vezi, lumina și moartea au devenit surori“. Deși în chipul *Anemonelor totul e viu,* ca în întreaga creație a lui Luchian, *lipsește pretutindeni substratul vitalității,* temelia prozei *exterioare,* orice turburări pămînești par îndepărtate“.

tate foarte asemănătoare. (Bucata din colecția Zambaccian.) O senzație de foc prefăcător și limpezitor e, totuși, controlată și trecută prin filtrul unei judecăți. Funcția creației nu rămîne spontană, ca la impresioniști. Pentru definirea ei, Luchian ar fi întrebuințat poate cuvintele lui Paul Valéry: „Le spontané, même excellent, même séduisant, ne me semble jamais assez mien".

Rapsodicul și dominantele de contrast în alăturarea culorilor nu reușesc întotdeauna. Atunci apar inegalitățile, uneori chiar supărătoare. De ce ne-am feri să le relevăm? Cine pronunță numele lui Luchian trebuie să știe că e vorba de un creator singular. Opera lui nu poate avea, în evoluția ei, calitatea și nivelul mereu constant al unui Sisley, al prozei lui Flaubert[9]. Influențele dovedesc, dimpotrivă, substanța organică în constituția talentului, iar inegalitățile pot lămuri calitatea și nucleul de viață din care au crescut.

Inegalitățile faimosului portret *Safta florăreasa*, pictat la vîrsta de 27 ani, ne conving că Luchian nu era încă, pe vremea aceea, coloristul de mai tîrziu. Pictorul neglijează, poate chiar voit, modelajul suprafețelor. Figura Saftei se compune, dacă o privim strict formal, numai din contururi și dintr-un modelaj legat prin tonalități de lumină. *Safta florăreasa* e, fără îndoială, o creație care suportă comparație cu vestita *Femme à la perle* a lui Corot. Fondul tabloului nu încadrează însă organic și armonios apariția atît de singulară și nobilă a figurii. În reproducerea de tipar alb și negru, tabloul pare conceput mai mare decît în originalul colorat. În 1895, cînd abia trecuseră doi ani după întoarcerea artistului de la Paris, Luchian reușește să dea acest portret al florăresei, uitînd cu desăvîrșire de metodele coloriștilor impresioniști. Farmecul rar al faimosului tablou e închegat, mai ales, din calități grafice, nu picturale. Tonalitățile de lumină netezesc suprafețele. În sobrietatea feței întîrzie factori de desen, iar roșul stins al șorțului e punctat ca și cum artistul s-ar fi slujit, în scopul acesta, de o pană de trestie. Lucrarea a fost, așadar, concepută dincolo de domeniul predominării culorilor. (De aceea, reproducerea în negru

---

[9] În textul din revistă, această incidență (pe care o cităm cu satisfacție): „Numai neinițiații cred că influențele și inegalitățile trebuiesc ascunse sub perdeaua tăcerii".

e mai sugestivă și mai convingătoare decît cele în culori.) Fondul, un portocaliu violent și crud, care nu ne încîntă, sustrage privirile de la figura femeii.

Fonduri de felul acesta nu constituie, din nefericire, singurele inegalități în opera lui Luchian. Încă de la primele începuturi mai serioase ale pictorului și pînă în anul 1913, apar inegalități considerabile în valorile de culoare — și acestea nu numai în fonduri.[10] Și asemenea inegalități constituie însă necesități oarecum organice în evoluția unui iluminat care nu voia să știe de meșteșugul destul de uniform al impresioniștilor, cuminte și mereu cumpănit.

Portretele lui Luchian, dar mai ales cele patru autoportrete ale pictorului, realizează, altminteri, cu prisosință, substanța fundamentală a unei arte care trebuia să se împotrivească impresionismului: umanul. Cu excepția unui portret al artistului din colecția Zambaccian, care, în cromatica lui și în strîngerea planurilor prin umbrele unei perspective deosebite, înseamnă un moment continuator, o treaptă în întreaga desfășurare a evoluției din ultimii ani de viață ai pictorului, toate celelalte autoportrete ies din făgașul obișnuit al creației. Ele conțin un substrat aparte, un fond psihologic răscolit de căutări fanatice, de cercetări incisive și nemiloase în expresivitatea unui chip omenesc. Sînt un fel de pătrunderi neașteptate. Proprietarul de altădată al unui cal de curse care, precum ne amintește o fotografie, ținuse radios animalul de căpăstru, se dezbracă acum de orice orgoliu omenesc.

Autoportretul *Un zugrav* (1906) e, firește, numai o etapă, un popas pe drumul spinos spre ultimele consecințe. O factură de meșter ponderat din vremuri trecute se găsește în stilul liniștit al lucrării, în tonurile închise care se luminează numai în gradarea lor spre cele două centre: chipul și mîna străvezie, îngustă, care ține pene-

---

[10] În textul din revistă, afirmația era exemplificată, după cum urmează: „Unele naturi moarte, spre exemplu aquarela *Merele* (1907) din Muzeul Simu, rămîn destul de searbede și dezagreabile în materia lor sticloasă. Parcă ar fi fost lucrate într-un pension de domnișoare. Dar și *Lalelele,* din aceeași colecție, supără prin neglijarea continuă a valorilor, prin insistențe obosite.

Neîndoios, acestea nu înseamnă nivelul cel mai scăzut în evoluția lui Luchian, atins probabil, altădată, de platitudinea convențională a unui nud în colecția Alexandru Neagu".

lul. Între portretul *Zugravului* și acela din colecția Virgil Cioflec e locul *Capului de băiat,* mica minune care aparține colecției Zambaccian. Întregul model gingaș al feței acestui copil e numai emoție. Din vălul unui aer umbrit se desprinde senină transparența unor trăsături nespus de mobile și fluide în care soarta nu și-a apăsat încă degetele nemiloase. Și toate acestea într-o cît se poate de suavă și delicată îmbinare de pictural.

Dar fruntea artistului se apleacă sub greutatea altor prevederi. Variola se cuibărise demult sub pielea unei fețe în care, ani de zile, o boală și mai dură săpase șanțuri adînci. În expresia aceasta a vieții locuiește moartea. Luchian, însetat de cunoaștere, cu respirația oprită, urmărește aci numai sinceritatea care nu vrea să știe de înșelăciuni, de compromisuri. „Zugravul" și omul se despoaie fără cruțare, urmărind o singură țintă: recunoașterea demonului creator din Luchian, reoglindirea acestui tipar stingher al existenței pe un plan de sinteză. Hotarele a tot ce e pămîntesc sînt împinse pînă la capătul putinței.

Departe de mine intenția de a face, în ce privește calitatea și însemnătatea operei, comparații între Luchian și alți meșteri de seamă ai omenirii. Cînd privim însă, cu luare aminte, autoportretele artistului nostru, îndeosebi acela din colecția Cioflec, sîntem cîteodată parcă sugestionați de gîndul că autoportretul bătrînului Tintoretto sau chipurile de vraci ale lui Rembrandt au fost zămislite sub sclipirile de raze ale acelorași clipe de însuflețire totală care-i dau și românului Ștefan Luchian o aureolă de învingător.

Un filozof a făcut cîndva deosebirea între „genii personale" și „nepersonale". Impresionismul a vrut să fie și a fost o artă oarecum „nepersonală", cît mai desprinsă de eul creatorilor. Sub pojghița culorilor, trezite pentru totdeauna de Luchian, în fondul mai adînc și intuitiv al fiecăruia dintre motivele sale, întrezărim parcă însuși chipul artistului. Orice tablou de Luchian e și oglinda lui.

Impresionismul ne amintește înfățișarea unui burghez visător, căruia îi place să închidă ochii pe jumătate, cînd soarele arde prea tare. Curentul și epoca trebuiau să fie antieroice. Pe înălțimile de creație ale lui Luchian, aerul e subțire; pe-acolo calcă numai aceia care nu se feresc de poveri. E o artă cu trăsături eroice.

CONTRASTE ȘI ÎMPOTRIVIRI[11]

O grupare care de la război încoace nu mai merită să fie cunoscută și care se numește pe nedrept și parcă dintr-un pretext paradox „Tinerimea artistică" și-a sărbătorit tristul jubileu a 25 de ani de viață și agonie nesfîrșită printr-un banchet. S-a băut șampanie și s-au pronunțat cuvinte promițătoare, umflate sau goale și dulci ca operele venerabilului președinte *Kimon Loghi*, care așijderea unui cioclu, se plimba prin etalarea funebră și romantică a multelor jertfe. Înțelegerea cea mai ascuțită pentru conținutul acestei expoziții a avut-o desigur, tipograful placardelor de la ușa de intrare care a înrămat textul cu un pervaz negru de doliu, ce ne-a amintit îndată judecata din urmă. Vai, moartea, slujită cu obișnuita-i pricepere de maestrul Kimon, domina într-adevăr aceste săli, iar alături de nihilism, de idolatrizarea nimicului ni se arăta veșnica bătrînețe fără tinerețe, veșnicul meșteșug degenerat și decăzut fără artă. Ici și colo o licărire sau o lumină. Dar masa covîrșitoare le întuneca și pe acestea; minunatele lucrări ale meșterului Petrașcu (cuvîntul „maestru" e mai pretențios și de aceea îl atribuim numai sublimului Kimon) au fost parcă sugrumate de fîntîna arteziană de flori uleioase din aceeași sală, iar desenurile doamnei *Cecilia Cuțescu-Storck*, mai fricos chibzuite și mai puțin suverane, s-au înfundat în vulgaritatea înșirată pe pereții dimprejur. O asemenea expoziție merită orice defăimare și calificativele cele mai drastice. „Frumosul" a devenit aici o minciună ieftină, iar „realitatea", duhul ordinar al uleiului. Concepția despre lume a maestrului Kimon a fost generalizată într-un mod ce nu poate fi întrecut. O singură lipsă s-a resimțit. Maestrul Artur Verona nu s-a mai desfătat în splendoarea uleiurilor sale, care ar fi contribuit neapărat și mai mult la nota sinistră a întregii expoziții. Vai, am devenit mai săraci în impresii puternice!

Dar să ne întoarcem în sfîrșit la viață și la tinerețe, s-o pornim spre contrastul celălalt, circumscris de expoziția doamnei *Milița Petrașcu* și a domnului *Marcel Iancu*. Părerea noastră despre manifestările artei celei mai

[11] „Gândirea", anul VI, nr. 3, 1926, rubrica: „Cronica plastică"

extremiste de la noi am exprimat-o desluşit în anul trecut cu ocazia expoziţiei internaţionale a revistei „Contimporanul", arătînd atitudinea noastră potrivnică acelei mişcări de abstractizare şi muzicalizare generală, întrezărind şi aci o tendinţă de relativizare a timpului nostru, îndepărtat de atît de necesare precizări cristalizate. Expoziţia din anul acesta e însă într-adevăr, cu mult mai desluşită, mai puţin împovărată de hău decît cele din trecut. Iar ca expozanţi, au rămas tocmai aceia care vor rezista faţă de filtrul timpului.

Nu am avut încă ocaziunea să ne oprim la legăturile existente între arta tracă, arta străveche şi arta populară a ţării noastre şi expresia sobră a lucrărilor sculptorului *Brâncuşi*. Unde pot fi recunoscute aci elementele foarte româneşti în substanţa lor, elementele autohtone? (Cuvîntul „autohton" îl scriem cu multă sfială). Doamna Miliţa Petraşcu e o elevă credincioasă a domnului Brâncuşi şi realizează o artă foarte apropiată de aceea a d-sale. Fiind vorba de o artistă atît de sinceră şi de expresivă în conceperea spaţiului plastic, fireşte, nu ne gîndim la o ieftină înrîurire, ci, mai repede, la legături lăuntrice, care au creat în opere plastice un ritm analog ce ne aduce aminte de arta tracă, descoperită în Transilvania, ca şi de stilizările artei noastre populare, care, în fond, nu mai sînt stilizări brodate pe teme date sau preconcepute, ci creaţiuni noi. Văzînd stilizarea aspră şi severă a *Damei de ghindă* cu toate sintetizările ei lineare ne aducem îndată aminte de micii idoli dezgropaţi prin Transilvania în timpul campaniei arheologice din anul trecut. Lucrările doamnei Petraşcu, ca şi aceşti idoli, nu sînt obişnuite stilizări ce simplifică volumul plastic, ci exemple organice pentru felul cum s-ar putea crea o specie nouă de „peşte", firească în toată făptura ei, sau o „gînganie" înrudită cu furnica. Un simţămînt deosebit de rar pentru felul materialului întrebuinţat ca şi un meşteşug nespus de conştiincios în ce priveşte diferenţierea sau şlefuirea suprafeţelor plastice fac de-abia ca arta aceasta să ajungă la o desăvîrşire a expresiei. Exactitatea matematică în ce priveşte aşezarea fiecărui plan face posibilă constatarea elementelor de o puritate atît de plastică cum n-am mai întîlnit-o în artele noastre. Fără acest precis meşteşug artistic, lucrările doamnei Miliţa Petraşcu ar pierde ritmul înfăţişării lor, partea

cea mai prețioasă a stilului, ce se complace într-o individualizare atît de stingheră, într-o încăpățînare unică în valoarea ei de funcțiune creatoare.

De acum înainte va fi vorba și de o sculptură cu un caracter curat românesc crescută neaoș din arta noastră populară. Opera lui *Brâncuși* și a doamnei *Milița Petrașcu* înseamnă nu numai un început, dar și întîile culmi. (Vom mai reveni cu altă ocaziune asupra acestei teme.)

Alături cu sculpturile rotunjite și atît de ritmic împărțite și încrestate ale doamnei *Milița Petrașcu,* am găsit pictura abstractă, vitraliile și caricaturile domnului Marcel Iancu, lucrări ce denotă o statornică preocupare în sensul abstractizării, chiar dacă am recunoscut pe alocuri apucături destul de expresioniste. Culoarea e astăzi mai puțin lirică și cu mult mai sobră ca în trecut, mai statică și îmbinată în ritmuri mai puternice, mai aspre. Expresia e mai limpede definită, chiar dacă conturuiri oarecum naturaliste sfarămă uneori întregul psihic al compozițiilor, chiar dacă culorile foarte riscate ale vitraliilor introduc note confuze. Intențiile domnului Marcel Iancu par a fi mai aproape de ținta lor. Caricaturile expuse, țesute din liniuțe foarte capricioase sau dintr-o plasă de fire ce ne aduce de departe aminte de Paul Klee, sînt, desigur, cele mai bune din cîte s-au făcut, după plecarea lui Iser din acest domeniu în țara noastră. Chiar dacă ne-am gîndi numai la această ramură a artei domnului Marcel Iancu, pe care artistul însuși o privește cu un surîs și convins că pentru dînsul nu înseamnă decît o îndeletnicire ce ar vrea să fie pe placul mulțimii, l-am număra printre artiștii noștri foarte talentați.

EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ A REVISTEI „CONTIMPORANUL"[12]

Pentru publicul nostru care n-a trecut încă prin pestrițele săli de expoziții ale Apusului, manifestația artistică improvizată de către revista *Contimporanul* poate însemna o învălmășeală țipătoare de culori și forme și

---

[12] „Gândirea", anul IV, nr. 7, 15 ianuarie, 1925, rubrica: „Cronica artistică".

un hău pentru ochi, o înveselire ieftină pe spinarea unui artist atît de sincer ca domnul Marcel Iancu sau, în cazul cel mai bun, punerea în mișcare a unor simțăminte necunoscute pînă acum. Pentru unii expoziția aceasta „internațională“ a fost poate un fel de împrospătare după atîtea înșirări moarte de culori lîncezite și fără de viață ce au putut fi văzute în ultimul timp pe la Ateneu sau aiurea. Despre expoziția revistei *Contimporanul* s-a scris relativ foarte mult, s-au dat multe deslușiri, altminteri foarte necesare. S-a făcut chiar un fel de larmă, mai puțin simpatică, dar, admitem, trebuincioasă și îndrumătoare într-un caz ca acesta. O șezătoare artistică a căutat și a reușit chiar să concentreze atenția și nervii publicului bucureștean asupra diferitelor curente noi în artele plastice, în literatură și muzică. Timp de vreo două ore nervii publicului au fost enervați într-un mod destul de crunt. Dar publicul neștiutor în ale artei, adică tocmai acela care n-a fost pervertit niciodată de arta veche, a rămas neconvins, fiindcă s-a izbit poate de prea multe aspecte neorganice, de atributele literare ale lui Hans Arp, de rîsul doamnei Popovici ce lumina prin sală pe cînd declama versuri de August Stramm incontestabil proaste, dar cu un conținut foarte puțin hazliu. Poate și fiindcă la aceeași șezătoare, domnul Maxy, comisarul expoziției, se simțea atît de bine dispus încît rîdea foarte vesel, pe cînd versurile lui Herwarth Walden și acelea ale domnilor Vinea și Voronca ne umpleau cu fiorii unei arte adevărate, care corespunde cu „expresionismul extensiv“ și putea fi accesibilă oricui. Îndrumări ca acestea trebuiesc, așadar, evitate pentru a nu compromite o cauză bazată pe o ideologie serioasă și cîtuși de puțin ridicolă, dar totuși discutabilă, nu atît de pe platforma generalizatoare a artelor plastice cît pornind de la un punct de vedere etic, de la *privirea acestor manifestări în cadrul timpului nostru.*

Noi ne vom strădui să rămînem serioși, căci dacă ne-am permite să rîdem ca domnul Maxy s-ar crede că ne batem joc de lucruri și de fapte ce ne-au rămas străine. Și tot din aceeași cauză, trebuie să adăugăm că simțămintele noastre se simt foarte umile, nu numai înaintea întregului complex al artei europene, deseori atît de concretă, dar și în fața artei primitive sau pline de spirit vegetativ a lumii exotice sau în fața unei clădiri

concepute de Bruno Tant, pe care altminteri, îl vedem arhitectul cel mai însemnat al timpului nostru. Dar nu mai puțin trebuie să insistăm tocmai astăzi, asupra constatării foarte firești că arta europeană de până acum nu exclude în nici o formulă de sintetizare tendințele și proporțiile artistice atît de grandioase ale altor continente, dar rămîne, totodată, chipul unui destin și al unui spirit stăpînitor peste mulți, timp de multe veacuri.

Arta europeană a fost de cele mai multe ori judecată de oameni prea perverțiți de virtuțile vechiului continent, astfel că multe din noile curente au avut un merit deosebit, făcînd loc unei mentalități mai largi care nu s-a oprit la granițele răsăritene ale Rusiei sau la țărmurile Mării Mediterane. Arta europeană nu e singura pe lume, nu! Dar s-a închegat în cursul veacurilor într-o simplicitate mare și indiscutabilă, care azi încă face parte din conștiința noastră. Fie-ne îngăduit să nu credem încă în acel „Apus al Occidentului" pe care l-a constatat Oswald Spengler. Avem nevoie de utopii noi [...] Odată cu Expresionismul intensificat al lui Kandinsky, Budismul și-a găsit destui adepți în Europa. Și mulți au strigat: aceasta e religia nouă! Dar, din fericire, strigătele s-au pierdut. Utopii noi? Da! Dar nu din acelea care împrumută numai hainele altora, nu din acelea care spun că micul nostru continent a avut un trecut prea neimportant, pentru ca să vedem în el baza unor concepții noi despre lume. Nu avem nevoie, ba ne ferim de noua constatare: Totul e relativ. E o constatare prea comodă, e sfîrșitul omenescului. Căci sînt destule adevăruri ce nu pot fi identificate cu realitatea și tocmai în aceste adevăruri se oglindește chipul cel mai curat al omului. Constatările de relativitate sînt ghilotinele tuturor creațiunilor artistice. Avem nevoie de un extaz sfînt, dar înrădăcinat într-o credință ce poate cuprinde sufletul tuturora, nu însă numai convingerile cîtorva. Arta europeană e o artă naturalistă care a putut fi înțeleasă și chiar judecată în complexuri organice, tocmai fiindcă elementele de realizare artistică au fost susținute de o formă concretă, chiar atunci cînd simbolul sau fondul spiritual nu avea nimic comun cu micimea pămîntului nostru.

Pornind de la realizarea formală a muzicii sau de la concepțiile cele mai elementare ale arhitecturii, multe

feluri de artă nouă își găsesc îndreptățirea. În fond, totul poate fi cuprins de un singur cuvînt: muzicalizare! Dar muzica nu poate fi pricepută ca un cuvînt scris, ca o formă concretă din natură. Astăzi, mai mult ca oricînd, Europa are nevoie de precizări, nu de creațiuni care protejează tot ce e relativ, tocmai fiindcă deseori stau dincolo de bine și de rău.

Ni se spune că pînă acum am fost sclavii trecutului și că timpul nostru n-are artă, astfel că, începînd cu arhitectura, lumea nouă va trebui să-și închege simțămintele într-un nou fel de artă. Arta e religie. Neapărat, dar nu ne vom lepăda de religia veche înainte ca cea nouă să fi fost creată. Să ajungem cu toții la crearea artei timpului nostru? Să ne impunem pentru arta anonimă? Arta nouă e pînă acum arta programelor, nu a creatorilor. Va fi nevoie de individualități mari ale căror opere vor extazia din nou sterpul nostru suflet. Așteptăm: credem însă că metoda de a speria pe vechiul european cu arta cea nouă e cu totul greșită. Cîțiva din Apus și-au dat seama de aceasta, dînd revistelor noi o înfățișare care nu îngrozește pe nimeni. Mă gîndesc — de exemplu la acele „Feuilles libres" care s-au cumințit mult în ultimul timp. Privind coperta unei reviste de avangardă, trebuie oare să avem impresia că e opera unor zețari necontrolați, care turbînd și-au bătut joc de lume? Mi se va răspunde că și în cazul acesta e vorba de o rupere radicală cu trecutul aspectului grafic, cu trecutul tipografiei și a nervilor noștri răbdători. Tocmai aceasta însă înseamnă o apucătură care, pare-mi-se, nu socotește cu educația maselor pentru arta nouă.

Și-acum ideologia, care, neapărat, îndreptățește existența acestei arte. E o ideologie [...] plină de straniul unei frumuseți noi și nebănuit de largi și de încăpătoare pentru simțăminte foarte îndepărtate unele de altele. S-a făcut multă literatură în jurul curentelor de artă nouă. S-a scris pînă și o istorie a episodului dadaist. (Richard Huloenbek, *Die Geschichte des Dadaismus*). Leaderii curentelor țineau să se deosebească, iar curentul inventat astăzi era întotdeauna mult superior celui de ieri. Grupul „expresioniștilor intensivi" care, în frunte cu Kandinsky, Paul Klee și Feininger, au pornit din Germania, voia să fie privit cu totul altfel decît Futuriștii italieni. Și pe drept. Căci Futuriștii, reprezentați îndeosebi prin Mari-

netti, Boccioni, Gina Severini și Cara, rupeau numai impresia realității în bucăți pe care le alăturau apoi, vrînd să dea o imagine cît mai potențată și mai dinamică a fragmentului luat din natură. Futurismul n-a fost la început decît o reacțiune destul de tinerească față de arta clasică, față de concepțiile vechi, în care s-au înecat multe forțe tinere ale Italiei. Kandinsky nu mai voia să facă ocolul în jurul impresiei, voia să realizeze o artă care să fie numai mișcare organică și culoare, o artă pur sufletească care să nu mai aibă nevoie de nici un sprijin exterior și care să se împotrivească chiar naturii. Kandinsky e un artist liric ca și Mattis Teutsch. Grupul cubiștilor francezi ce se despărțise acum cîțiva ani în patru tabere și era chemat la luptă de către marele artist și mult talentatul farsor Picasso, nu voia să fie confundat cu curente mai puțin radicale, căci cîștigase teren tot mai mult. Futurismul de azi s-a topit aproape în întregime în concepțiile cubiste, cerebrale, care în primii ani au fost mai îngăduitoare față de realitate pornind însă mai în urmă spre cubismul absolut al construcțiilor ce nu mai aveau nevoie de nici un titlu literar. De la ghitarele sfărîmate ale lui Picasso și pînă la constructivismul rece din Rusia e o cale lungă, bătută de multe concepții contradictorii. Cubismul „științific" se laudă cu altele decît cel „fizic", cel „orfic", cu alte intenții decît cel „instinctiv". Orfismul, în frunte cu Robert Delaunay, Duchamp, Picabia, Leger, era de la început independent față de realitate, pe cînd Picasso, Braque, le Fauconnier, Juan Gris, Metzinger și alții au cultivat mai întîi un fel de antinaturalism, bazîndu-se și pe elementele constructiviste ale lui Cézanne.

Esența artei noi nu e și nu vrea să fie nouă. Concepțiile cele mai elementare despre arhitectură și muzică sînt de partea ei; un mare trecut istoric în Egipt, India, China, în lumea primitivă a Africii și Oceaniei o susțin și o îndreptățesc. Vechile ornamente din țările nordice, în care întrezărim primele începuturi ale dinamicelor elemente gotice sînt și ele cît se poate de aproape înrudite cu arta cea mai nouă, acentrică și asimetrică în multe ramuri ale ei, care oglindesc neliniștea timpului. În arta aceasta simțămîntul stilistic nu mai poate avea importanța din trecut, căci toată greutatea realizării apa-

să asupra extazului creator, independent de formele organice din natură, independent de mijloacele de exprimare și de cunoștințe tehnice. Arhitectura cea mai veche din India care împotrivește uriașului peisaj exotic un alt peisaj abstract-vegetativ, clădit din spirit, are la bază aceeași concepție ca și o construcție de Picasso sau de Marcel Iancu. Epoca gotică a dat Europei cea mai mare realizare a spiritului abstract, astfel că și în arta nouă se vorbește mereu despre lupta împotriva simetriei, despre tendințe gotice. De la o coloană de nori ridicată în epoca culminantă a barocului la Chrudim (Cehoslovacia) și pînă la monumentul lui Bacunin din Moscova, o operă a sculptorului Boris Koroliow, e numai un pas.

Totul a mai fost, a mai existat. Dar spiritul răsufla mai intens, ducea pe spatele său nespus de puternic fanatismul realizării artistice. Istoria uita farsorii timpului trecut, care se asemănau poate cu Picasso, cu Archipenko și cu alții, noi însă îi avem înaintea noastră. (Constatarea aceasta nu se leagă de seriozitatea grupării bucureștene, care se îndreaptă tot mai mult spre idealul cubismului francez, lăsîndu-și însă destulă libertate.) Atitudinea noastră nu se îndreaptă împotriva sensului acestei arte noi și nici împotriva expozanților. Noi credem că aceste curente noi, din care excludem Expresionismul, ce întrebuințează realitatea numai pentru simbolizarea spiritului, sînt dăunătoare, fiindcă sînt prea relative. Astăzi judecăm astfel. Dacă viitorul le va da dreptate domnilor Marcel Iancu, Maxy și Brunea, fanatismul lor sincer va fi cuviincios răsplătit.

Expoziția din sala Sindicatului Artelor Plastice ne-a dăruit multe impresii noi. Ne-a plăcut mult culoarea din lucrările domnului *Marcel Iancu,* unitatea de spirit a construcțiilor sale, ne-a plăcut mult simțămîntul suveran pentru formă ce se desprinde din toate sculpturile domnului *Brâncuși,* sensibilitatea extraordinară a capului și torsului expus de domnișoara *Milița Petrașcu.* (Cu altă ocazie, cînd nu vom mai fi nevoiți să expunem întreaga chestiune, vom insista mai mult asupra lucrărilor expuse de această grupare.)

Atitudinea noastră rămîne fundamental alta, fiindcă e bazată pe principii ce nu admit că Europa ar fi murit și că arta tipic națională ar fi rămas fără de rost.

TINERET[13]

După părerea lui François Mauriac și a altora, tinerețea înseamnă o valoare nu numai pregătitoare a viitorului, dar și de sine stătătoare ce nu trebuiește privită ca o simplă introducere pentru realizările care dau să se desprindă dintr-o atmosferă interioară de frăgezime. Constatarea e veche: însuflețirea tinereții ajunge în foarte multe cazuri mai repede decît echilibrul maturității la o țintă concisă. În plasa nesfîrșită a inegalităților strălucesc ca prin minune mărgăritarele entuziasmului creator. Siguranța instinctivă a tineretului feminin e, în privința aceasta, uneori chiar mai puternică și mai curajoasă în împletirea elementelor noi decît inteligența artistică a junilor artiști. În starea aceasta, firește, culmile nu se ating decît arar, dar imaginația, țesută uneori cu o siguranță de somnambul, se complace în viziuni de o rară delicatețe în amănunt ca și în împlinirea întregului formal. Marie Laurencin, Renée Sintenis și Milița Petrașcu sînt exemple deslușite. Unele artiste rămîn parcă pentru totdeauna încuiate în împărăția tinereții. E cazul pictoriței Marie Laurencin ca și al marei poete Else Lasker-Schüler. Viața e o jucărie amuzantă în mîinile lor, în fața privirii lor. Și, în faptul acesta constă valoarea operei lor. Dacă Laurencin sau Lasker-Schüler ar ajunge cîndva în sfera echilibrului grav al maturității, poate că și creația lor ar înceta să ne mai vrăjească. În schimb subtilitățile culturii înaintate au determinat de multe ori existența unei arte care deși realizată de bărbați, respiră și transmite o atmosferă plină de mireasmă suavă, caracteristică mai ales pentru spiritul feminin. Multe dintre lucrările cele mai minunate semnate de Henry Matisse, Marquet și Theodor Pallady ne comunică un fel de suplețe feminină. Se întîmplă uneori ca și în domeniul artei bărbații să cocheteze cu game de expresie foarte feminine, iar femeile să se complacă într-o atitudine dîrză și cît se poate de bărbătească. Atunci penelurile mînuite de pictori mîngîie și subție culorile, pe cînd acelea ale femeilor se luptă cu nuanțe stridente și explozibile ce sfărîmă pocnind totalitatea picturală.

---

[13] „Gândirea", anul VIII, nr. 10, 1928, rubrica „Cronica plastică".

Pictura doamnei *Lucreția Mihail*, pe care o cunoaștem mai ales din expoziția proprie, deschisă în ianuarie al anului trecut și din ultimele saloane oficiale, se complace, de asemenea, într-o ținută foarte solidă, dură și masculină. Privind noile compoziții, naturile moarte și peisajele artistei, fără a cunoaște numele autoarei, n-ar tresări măcar o clipă în noi bănuiala că sînt operele unei artiste, căci întregul lor spirit, din care au crescut, conștiința ce le-a închegat, elanul puternic, care strînge întîietatea statică a planurilor, par numai roadele unei neobișnuite îndîrjiri masculine. Pînă și motivele suprasaturate de viață conțin parcă în toate trăsăturile lor mai predominante trăsăturile virilității. Și pretextele motivelor îmbracă un fond nu o dată brutal, exteriorizează o esență sufletească ce se războiește cu forța culorilor ca și cum nici una nu i-ar fi îndestul de dură, îndestul de luminoasă. Din cauza aceasta vernisurile de pe suprafața culorilor transformă nuanțele în lacuri, iar volumele nespus de sculpturale și rotunjite sparg aproape, cu vehemența lor impunătoare, coaja culorilor. Firește că nici realitatea, luată ca motiv, ca punct de plecare pentru închegarea unui întreg de culoare nu se lasă ademenită peste măsură. Astfel duritatea culoarei nu se identifică întotdeauna cu soliditatea materiei înfățișate, ascunzînd chiar sub veșmîntul ei prea solid un fel de moliciune, o ezitare ciudată, care nu reușește întotdeauna să se impună nici brutalității exterioare a părții, nici valorilor oarecum stridente și gălăgioase.

Dar alături de elementele negative și încă neisprăvite ale picturii doamnei Lucreția Mihail se desfată acea strălucire a tinereții despre care am vorbit. Am observat și cu altă ocazie că pictura doamnei Mihail ocupă, în evoluția plasticii noi românești, un loc între pictura meșterului Theodorescu-Sion și aceea a domnului Iorgulescu. Înrîurirea venită din centrul spiritual al artei domnului Theodorescu-Sion se resimte mult. Mai ales în carnația nudurilor și în compozițiile noi cu motive din viața țărănească. Dar și aceste influențe au fost conștiincios prelucrate și replămădite în structura coloristică a tinerei artiste. Profețiile sînt întotdeauna riscante. Cred însă că în cazul artistei Lucreția Mihail nu e nevoie să ne ferim de a recunoaște promisiunile serioase pentru timpul viitor, cînd maturitatea va stăpîni forța cu sim-

ţămîntul măsurii. Pîrga va da atunci roadelor aroma substanţială a severităţii şi a cunoaşterii intuitive, iar liniştea va stăpîni cu mijloacele simple strălucirile neofilite ale tinereţii.

EXPOZIŢIA A. DEMIAN[14]

Demian, spiritualul şi iscusitul desenator, care de ani de zile împodobeşte paginile revistei noastre cu imagini şi marginale, ce încadrează conţinutul ca un surîs prins în scene rustice sau ca o parafrază ilustrativă, ne arată, în recenta lui expoziţie dintr-o sală a Căminului Artelor „Regina Maria", o serie întreagă de portrete de copii, desenate în cărbune. Expoziţia înfăţişează astfel o nouă latură a talentului domnului Demian, care în urma pelerinajului său artistic la Sfîntu Munte Athos, a căutat să se apropie cît mai mult de o sintetizare mai strînsă a suprafeţelor în linearul mai puţin accentuat al conturilor.

Portretele noi ale domnului Demian reprezintă, aşadar, un gen, de care nu s-a apropiat nici unul dintre desenatorii noştri valoroşi, astfel că artistul trebuie considerat, în privinţa aceasta, ca un deschizător de drumuri noi. Artistul înţelege sufletul fraged şi încă plăpînd al copiilor, înţelege expresia trupuşorului lor, linia diferenţiată a umerilor înguşti sau bunătatea limpezită a privirilor. În faţa unui fond mişcat de lumini, adîncit parcă în tainele copilăriei, figurile micuţilor se reliefează în moliciunea lor neştiutoare de asprimi. Cîte un reflex din fundal trece uneori şi peste obrajii copiilor, trece ca apa unui izvor peste braţele inconştient încrucişate. Înfăţişarea copiilor de ţărani e privită ca frăgezimea ninsorii, iar îmbrăcămintea aspră stînjeneşte parcă viaţa atît de curat închegată sub cutele ei. Se găsesc în toată expoziţia numai două excepţii, care se îndreaptă spre o altă direcţie în ce priveşte redarea materiei şi care leagă făpturile omeneşti de atmosfera puternică ce le încon-

---

[14] „Gândirea", anul VIII, nr. 21, 1928, rubrica „Cronica plastică".

joară. Sînt portretele a doi băieţandri mai mari, chipuri tăiate ca din lemn, figuri aspre şi hotărît conturate. Îmbrăcămintea lor e scorţoasă ca fonta, e grea şi sever grăniţată de fond. Densitatea anatomică a capetelor se apropie de aceea a celebrului autoportret al lui Vincent van Gogh. Astfel, un copil de ţăran întruchipează şi tristeţea pămîntului, ce-i va fi veşnic apropiat, astfel imaginea interiorizată a unui flăcău se identifică melodiei monotone a muncii. Pe un alt drum decît acela cunoscut şi banalizat al lui Millet, domnul Demian a redeşteptat în noi un simţămînt pentru simbolul vieţii ţărăneşti şi pentru castitatea înfloritoare şi neatinsă a copilăriei. Tehnica acestor desenuri, care variază uşor motivul ales, a primit o amploare mult mai sigură decît în schiţele realizate de artistul nostru înaintea plecării spre Muntele Athos. Materia se evidenţiază acum mai clar din jocul subtil al umbrelor; calitatea negrurilor ajunge în unele cazuri la un nivel atît de înalt, încît ne aducem aminte de acvafortele catifelate ale marilor meşteri olandezi din secolul al XVII-lea.

Demian [...] a devenit astfel nu numai unul dintre artiştii-curieri, care întăresc legăturile intelectuale între Ardeal şi Muntenia noastră, dar şi un desenator independent cu înfăptuirile căruia generaţia tînără se va făli întotdeauna.

PERSPECTIVE NOI[15]

Manifestările plastice din cuprinsul clătinat şi de multe ori tulbure sau fără de o lăuntrică ţintă precisă a anului 1926, deschid totuşi înaintea noastră porţile grele spre sfere şi cercuri noi de viaţă, spre drumuri de raze ce împreună atîtea lumi diferite ale simţirii. Priveliştea ca şi cadrul ei nu e limpezită şi nu poate fi. Forţele primare, clar conturate sînt altoite de negura atîtor tendinţe străine. Unde am putea ajunge la o deslușire care să fie aşijderea cleştarului unei ape? O mie de porniri

---

[15] „Gândirea", anul VI, nr. 9—11, 1926, rubrica: „Cronica plastică".

răzlețe dau să ajungă la expresia cu muchii șlefuite ale unui cristal. Dar nu pot fi învinovățiți numai artiștii de hăul veșnic scuturat al zilelor noastre care rămîne, cu toate astea, de cele mai multe ori, leșin și neputință. Artiștii și operele lor sînt numai exponenții extremi ai fluviului ce ne duce pe toți. Astăzi sîntem destul de îndepărtați de teoriile lui Taine, rămase numai în parte folositoare și nouă, însă rostul artei în structura predominantă a societății și înrădăcinarea ei în mersul vieții de toate zilele, rămîn totuși puncte cardinale pentru judecata noastră despre strîngerea artistică a vieții în operele timpului. Niciodată nu s-a vorbit mai mult despre artă, decît acum cînd ne îndoim de sensul ei hotărîtor în vîrtejul lipsit de castitate al vieții noastre.

În cartierul evreiesc din Roma, pe o piață din apropierea sinagogei, am văzut sculpturile celebre ale unei fîntîni a cărei existență mi se părea nespus de firească în cadrul vieții ce răsuna împrejur, numai pentru că un reflex al Renașterii străbătea încă prin aspectul clădirilor și chiar prin jocurile copiilor, înseninați în fuga lor de soarele sudic al Italiei. Fîntîna aceasta devenise o parte organică a vieții și nu s-a găsit încă nici un netrebnic care s-o pîngărească, cu toate că figurile de bronz stau la înălțimea trecătorilor și a copiilor. Fîntîna e și astăzi încă un centru sfînt al vieții și cine s-ar încumeta să-i schimbe înfățișarea, ar fi considerat un criminal, nu de competenta critică plastică a Italiei, ci de populația cartierului, de întreaga suflare omenească, ce-și petrece zilele în razele acestor sculpturi. Alta e situația artei în zilele noastre. E un lucru pentru amatori destul de rari, pentru visători și snobi. Din nivelul acesta scăzut crește și funcțiunea creației, proiectarea individualității în mijloacele disponibile. Această constatare ne evidențiază și faptul cît de îndepărtați sîntem de orice artă anonimă. În întreaga Europă de astăzi situația e, în fond, aceeași, chiar dacă întîlnim destui artiști însemnați, școli și curente, mode și molimi psihice. Folclorul cîtorva popoare ar putea fi încă o sursă vie, dar pervertirea crește și în domeniul acesta cu dimensiuni dezesperante. Arta noastră populară rămîne totuși vie. Mai tristă ni se pare starea ei în Cehoslovacia, în Finlanda și în Suedia, mai fericită în Bulgaria, chiar dacă bazele resurselor sînt cu mult mai înguste decît ale noastre. Poate că gruparea

fanatică a „Zenitiştilor“ din Zagreb a avut multă dreptate bizuindu-şi credinţa în arta viitoare a Europei, pe existenţa germenelor genuine a cîtorva popoare, numite de „Zenitişti“ „negrii Europei“. Fericiţi acei ce se mai pot considera „negri“!

Noi ne-am mulţumit şi cu mai puţin, cînd am întrezărit firea românească în lucrările artiştilor noştri plastici, în pictura lui Teodorescu-Sion şi a lui Ştefan Dimitrescu, în trăsăturile trace din sculpturile doamnei Miliţa Petraşcu. Am recunoscut un mănunchi de porniri bizantine în lucrările de acum doi şi trei ani ale lui Dimitrescu, în xilografiile doamnei M. Pană-Buescu, uneori manierate, alteori asimilări foarte organice ale valorilor vechi. [...]

Expoziţiile plastice ale anului 1926 înseamnă însă, şi dincolo de funcţiile de spirit prinse în aceste constatări, o deosebită îmbogăţire a vieţii noastre artistice, susţinută acum şi de cîteva săli de expoziţie care, aşijderea unor filtre, tind să purifice producţiunea noastră înainte ca ea să ajungă în faţa publicului dornic de adevăr artistic. *Sala Bibliofila, Sala Grigorescu,* de curînd deschisă de Fundaţia Culturală „Principele Carol“ şi *Sala Hasefer* urmăresc această selecţionare, căutînd să despartă valorile de vecinătatea ororilor şi a dulcegăriilor ieftine de care ne-am lovit la fiece pas. Astăzi se ştie în sfîrşit că alături de Petraşcu şi de Pallady, de Iser şi de Teodorescu-Sion, de O. Han şi Miliţa Petraşcu nu poate sta orice analfabet nelegiuit, care a ştiut cîndva să-şi cîştige admiraţia unei opinii publice cu totul neorientate. Astăzi ştim că sensibilitatea singură nu poate alcătui un stil, că stilizare nu înseamnă stil şi nici libertate suverană ce a crescut după propriile ei legi.

Prima expoziţie a „Grupului celor patru“ ne-a înfăţişat limpede evoluţia semnificativă a artiştilor ce-l compun. În lucrările lui Francisc Şirato volumul creşte puternic şi static din îmbinarea deasă a culorilor, din structura pastei fanatic închegată, pe cînd Ştefan Dimitrescu, devenit mai accesibil picturalului, se apropie, cu o gamă proprie de culori, împărăţiei suave a lui Tonitza, rămînînd însă, totuşi, mai solid în alăturarea cretoasă a culorilor. Domnul O. Han s-a dezbărat cu desăvîrşire de ultimele elemente liniar desenate, pe care le-am întrevăzut încă o dată în una din *Elegiile* lui, expuse şi

la „Salonul Oficial". Apropierea de Michelangelo rămîne evidentă.

„Salonul Oficial" a fost și în anul acesta haosul obișnuit din care s-au desprins cîteva valori însemnate în sine sau pentru evoluția artei noastre tinere. Domnul Marius Bunescu ne-a arătat aci în lucrarea *Biserica Sfîntul Gheorghe din București* că poate fi și foarte constructiv, iar Francisc Șirato a expus o compoziție mai mare care a fost totodată lucrarea cea mai terminată a tuturor sălilor. Dintre cei tineri s-au distins, îndeosebi, P. Iorgulescu și Henri H. Catargi, Vasile Popescu și Sabin Popp, pe cînd I. Mihail și D. Ghiață păreau întîrziați într-un stadiu reluat și repetat fără de prea evidente resurse noi. Desenurile doamnei Cecilia Cuțescu-Storck ca și acelea expuse de doamna Nina Arbore în „Expoziția femeilor pictori și sculptori" au însemnat și pentru arta de alb și negru un nivel înalt, cucerit printr-o expresivitate emoțională dintre cele mai diferențiate și complexe. Din mai multe sute de nume afișate o dată cu sutele de expoziții ne aducem aminte de acelea ale doamnelor Elisabeta Fuchs, Elena Popea și Eugenia Andreescu. Artă nou importată, dar nu rareori superficială ni s-a înfățișat în atîtea cazuri. Marie Laurencin și Henri Matisse, André Lhote și Pablo Picasso și-au trimis solii și prin meleagurile noastre. Nu i-am salutat cu entuziasm, dar cu reverența ce se cuvine oricărui element nou ce lărgește cadrul de viață al artei noastre, fără a-l adînci cu săpăturile unui temperament puternic și dîrz în expresia celor spuse dinlăuntrul unei lumi proprii.

Singurul artist care a adăugat manifestărilor noastre din 1925 valori neîntrezărite ce nu pot fi trecute cu vederea, e tînărul Henri H. Catargi, un creator sever, nespus de conștient, aristocrat în toată concepția lui de meșteșug liniștit, solid și nobil. André Derain și Nicolas Poussin i-au fost exemple de ținută latină, clară și cumpătată. Cîteva pînze mai noi ni-l arată în apropierea tînărului Velasquez. Aceste nume fixează îndestul atitudinea domnului Henri H. Catargi în aspectul artelor plastice românești. Deocamdată, artistul acesta tînăr ne pare a fi singurul care ar putea ajunge la nivelul înalt al lui Petrașcu sau al lui Pallady. În urma lui, dar cu aceeași seriozitate, Sabin Popp și Petre Iorgulescu pășesc spre un viitor promițător. (Căci extrem de talenta-

tul Romeo Storck va trebui să înceapă abia acum să lucreze cu tenacitate, dacă va voi să realizeze ceea ce a promis demult).

Pe tărîmul graficii, Jean Al. Steriadi și Iser, iar în mai mică măsură, doamna Manolescu-Bruteanu și G. Iosif, au arătat cît de mult poate crește în cuprinsul artei românești, acest domeniu, pe nedrept neglijat de artiști ca și de publicul nostru, iar „Prima expoziție a graficii noi românești" a înfățișat pentru întîia oară întreaga evoluție de la Theodor Aman și Constantin D. Stachi pînă la tinerii noștri gravori contemporani.

Astfel anul plastic n-a fost sărac. Valorile lui sînt arborii ce vor da poate foarte curînd roade prețioase viitorului ce le așteaptă cu brațele deschise ale unei veșnice tinereți.

LĂMURIRE[17]

Majoritatea cronicilor plastice și a eseurilor din culegerea de față a fost scrisă și publicată în al treilea deceniu al secolului nostru, adică în anii de după primul război mondial. Într-o perioadă de adînci frămîntări sociale și intelectuale, cînd lirismul eminescian al lui Vlahuță nu mai putea fi considerat corespunzător valorilor plastice ale lui Grigorescu, strădaniile acestor interpretări s-au încumetat să găsească termeni românești pentru factura și evoluția artei noastre moderne. Totodată ele au informat publicul nostru cititor despre unele fenomene și întîmplări din lumea creațiilor plastice de pretutindeni privite prin prisma „Esteticii productive" care, în Apusul continentului nostru conturase cu destulă precizie și cu ajutorul unui vocabular nou substanțele artei. Reușind să înlocuiască „istoria artiștilor" prin „istoria artei", se făcuse un incontestabil pas înainte. Trecuse, așadar, epoca biografiilor presărate cu adjective și imagini înflorate, care povesteau mai mult despre viața, suferințele și izbînzile unui mare creator

---

[17] Text care vede pentru prima oară lumina tiparului, pus la dispoziția noastră de văduva scriitorului.

ca Michelangelo decît despre geneza și esența vie a formelor de artă care constituie opera lui.

Nu se mai putea face nici la noi literatură sau vorbărie ieftină în jurul unor realizări mai mult sau mai puțin dubioase, confundate cu pictura, sculptura, grafica și arhitectura unor creatori de seamă. În nenumărate cazuri, aceștia fuseseră condamnați să suporte cu răbdare lipsa de înțelegere a unor cronicari improvizați. Și la noi, în Capitala țării întregite, lumea își dădea seama de tirania unui diletantism critic care-și făcea de cap. Era firesc să nu se mai admită epitetele zaharisite ale unor pseudoscriitori care preaslăveau sau batjocoreau generația unor meșteri de incontestabilă valoare ca Ștefan Luchian, Theodor Pallady, sau George Petrașcu. Cît despre Constantin Brâncuși, cea mai autentică întruchipare a geniului românesc în sculptură, nu se găsise încă omul care să dispună de înțelegerea necesară și de limbajul adecvat unei descrieri și lămuriri a creațiilor lui. Numai cîțiva amatori excepțional de rafinați, cu adevărat demni de toată admirația noastră, și-au îmbogățit încă cu ani în urmă colecțiile cu sculpturile în piatră și bronz ale ingeniosului oltean.

Vizualitatea „cronicarilor" atunci nu prea era activă. Suferea de pe urma somnolenței. Ei nu învățaseră să privească o suprafață plastică și să-și dea seama de culoarea, structura, consistența și echilibrul ei. Cine ar fi îndrăznit la noi, în anii de dinaintea primului mare război, să susție în coloanele unei reviste sau gazete că o pictură putea fi sculpturală? Lipsea înainte de toate, limba și dicționarul pentru o îndrăzneală ca aceasta. Iar constatarea trebuia făcută de un ochi inițiat în domeniul plastic și nicidecum dispus la orice compromis în aprecieri. Trebuiau făcute aprecieri convingătoare ca publicul cititor să înțeleagă limpede deosebirea dintre un negustor de dulcegării romantice ca Aricescu — cu nenumăratele sale „apusuri de soare", sau Kimon Loghi și un ilustru colorist de noblețea reținută a lui Theodor Pallady. Nu o dată aceasta era și misiunea unor cuvinte aspre și tăioase.

Astfel, „Noțiunile de bază" ale elvețianului Heinrich Wölfflin, care a fost încă de pe atunci îndrumătorul savant al unei generații dornice să recunoască în istoria artei o „istorie a formelor și a expresivității plastice" și

să identifice chiar, în cele din urmă „istoria artei“ cu „istoria evoluţiilor spirituale ale omenirii“, sînt întrebuinţate şi pentru definirea mai exactă a plasticii româneşti şi a valorilor ei excepţionale.

Să nu omitem că aceste fapte se petreceau după publicarea de către Comisia Monumentelor istorice a volumului despre Curtea Domnească de la Argeş şi după o pătrundere mai adîncă în arta lui Ştefan Luchian, determinată de apariţia *Monografiei* merituoase a lui Virgil Cioflec. Evenimente de însemnătatea acestora provocaseră unele concluzii cu privire la însemnătatea tradiţiei străvechi în pictura murală, cît şi la trecerea unor motive liniare şi valori de culoare de acolo în domeniul ceramicei noastre şi în pictura modernă a lui Luchian. Pe cărările unor simţăminte înrudite cu acelea ale olarilor, ele au ajuns în esenţa de culoare din naturile moarte ale pictorilor. Cartea lui Cioflec a contribuit, într-un mod convingător, la popularizarea artei lui Luchian care prin inegalităţile ei nu putea să-l convingă pe un meşter ca George Petraşcu. Încă în 1937 în conferinţa ţinută cu prilejul primirii lui la Academia Română, Petraşcu vorbind despre evoluţia picturii noastre moderne, n-a spus un cuvînt despre meritele şi nemurirea lui Ştefan Luchian. Fiindcă avea şi căuta să propage cu totul alte criterii de discernămînt.

După asimilarea cîtorva cronici de artă care subliniau încă înainte de toate, prezenţa substanţei de viaţă în lucrările discutate, cei dornici de trăiri controlabile şi judecată sănătoasă, s-au străduit aşadar să înveţe ce e pictural sau sculptural, ornamental sau monumental, dinamic sau estetic. Mai tîrziu îşi dădeau seama totodată că picturalul era dinamic iar sculpturalul static. Era vorba, prin urmare, de noţiunile unui fel de abecedar privitor la realizări plastice, de un fel de măsuri care contribuiau la recunoaşterea şi înţelegerea valorilor de artă, făcînd cu putinţă educarea ochiului, dar în nenumărate cazuri, autorul acelor aprecieri despre artă şi tehnica ei atrăgea atenţia asupra condiţiei principale în exprimarea unor păreri despre plastică: viaţa care pulsează în artă trebuie trăită şi retrăită nu măsurată numai logic, cu sprijinul unor noţiuni gata să drămuiască greşelile sau calităţile formale.

De necontestat mai era pe atunci și tinerețea fanatică a autorului. Era entuziast și neiertător, continuu avid după termeni în stare de a spune pe nume fenomenelor și valorilor plastice. Reîntors în țară după ce îndrăgise comorile plastice ale Greciei, Italiei, Austriei și Germaniei, iar, mai tîrziu ,în repetate rînduri, cele din Franța, Elveția, Spania, Cehoslovacia, Iugoslavia, Ungaria, Țările de Jos și Scandinavia, autorul dovedea prin cronicile și eseurile lui plastice o atitudine de intransigență deosebită. În revista „Gîndirea", între anii 1923—1930 cronicile apăreau lunar, iar în cotidianele mai pretențioase ale vremii de două ori pe săptămînă. Nemulțumirea multor pictori și sculptori români era, firește, mare. Pe deasupra, autorul acelor cronici și eseuri mai era și însărcinat cu organizarea unor expoziții de amploare considerabilă în țară și străinătate. Cu aceste prilejuri, activa fără compromisuri, fără a lua în considerație încercările de protecționism caracteristice societății de atunci. Cînd autorul mai ținea și conferințe în ciclurile grupării *Poesis*, ale Sindicatului Artelor Plastice sau ale „Societății de Estetică", vorbind despre Rembrandt, Poussin, Luchian, pictura impresionismului francez sau despre tendințele clasiciste în arta contemporană, se șoptea deseori că urma să fie bătut cumplit chiar în incinta Fundației Universitare. Îmi amintesc că unii colegi într-ale criticii ca Francisc Șirato, N. N. Tonitza sau Petru Comarnescu se apropiau atunci de mine și-mi dădeau sfatul să fiu cu băgare de seamă spre a preîntîmpina o surpriză neplăcută.

Dar aveam în apropierea mea și cîțiva adepți convinși și amici inițiați în tot ce susțineau cu atîta încăpățînare. Printre ei se găseau prietenii Lucian Blaga și Tudor Vianu, Cezar Petrescu și Ion Marin Sadoveanu, Francisc Șirato și N. N. Tonitza iar din generația tineretului de atunci Petru Comarnescu și Aurel Broșteanu.

Cu o deosebită emoție mi-aduc și azi aminte de nopți întregi petrecute cu Ștefan Dimitrescu, O. Han, Francisc Șirato și N. N. Tonitza în restaurantul Blanduziei din strada Doamnei unde la orele 5 dimineața tot mai discutam cu Tonitza în focul entuziasmului nostru, calitățile prețioase și unice ale desenurilor lui Watteau. Ori se întîmpla ca Șirato să dea cu multă insistență afirmativ din cap cînd îi vorbeam despre sculpturile elveția-

nului Hermann Haller și ale lui Ernesto de Fiori. Căci nu spuneam un amănunt care pentru enormul teritoriu de cugetare ale cunoștințelor lui într-ale artelor plastice, i-ar fi însemnat o noutate. Dar surîdea și-și lingea buzele, dacă nu trăgea tocmai din lulea, sau își ștergea, pentru a nu știu cîta oară, sticlele aburite ale ochelarilor.

La cîțiva ani după apariția neuitatelor cronici plastice ale lui Eugen Crăciun în revista *Fapta* (1919) au fost publicate aprecierile critice, notele și eseurile strînse în volumul de față. Spre a înlesni cercetarea lor și urmărirea evoluției plastice din anii aceia, cronicile și notele cu privire la pictorii și sculptorii noștri, la interpretarea valorilor de seamă și la lupta dusă împotriva mediocrității lor supraestimate și a lipsei de orientare, au fost grupate, pe cît cu putință, cronologic, pornind de la însemnătatea meșterilor și a evenimentelor. Astfel, nu rareori două sau mai multe cronici despre expozițiile unui pictor sau sculptor se găsesc în continuare, sub același titlu.

Lungimea textului unei cronici nu e neapărat un indiciu penrtu calitatea artistului respectiv, iar lipsa unui nume dintr-un titlu nu înseamnă o subestimare a unui artist și a operei lui, vezi Constantin Brâncuși, Milița Petrașcu, Ion Jalea, Jean Al. Steriadi și Lucian Grigorescu.

Termeni și fraze, altădată repetate cu scopul de a contribui, într-o oarecare măsură, la înțelegerea cronicilor și a studiilor apărute în ziare și reviste, au fost îndepărtate din textul culegerii.

IDEI, OAMENI, FAPTE

OSCAR WALTER CISEK ŞI IDEALUL CLASICISMULUI

Dacă ar trebui să definim, într-un cuvînt, ideea centrală, leit-motivul intervenţiilor critice ale lui Cisek, ne-am opri de îndată la aspiraţiile sale clasiciste. Apetenţă uşor de înţeles, dacă ţinem seama de admiraţia profundă pe care totdeauna i-a provocat-o spectacolul gîndirii şi activităţii lui Goethe. (La o sută de ani de la moartea „titanului de la Weimar", în 1932, Cisek întocmeşte o antologie cu versuri tălmăcite în româneşte care-i uneşte pe cei mai importanţi poeţi din epocă: Arghezi, Blaga, Voiculescu ş.a. Corespondenţa cu Lucian Blaga ne arată cu cît entuziasm plănuia şi alte iniţiative menite să extragă lecţiile pe care le oferea timpurilor acelea incomparabila personalitate goetheană.)

În ce constă acest ideal al clasicismului? Care sînt valenţele pe care le propulsează? E cert, Cisek se înscrie ca adept al unei atitudini liniştite, suverane, în faţa vieţii. În articolul dedicat poetului Hans Carossa nu găseşte elogiu mai important pe care să i-l aducă decît acesta: *„În expresia artei lui Carossa, toate tulburările năvalnice ale vieţii se prefac într-o seninătate liniştită"*. Prietenul său, reputatul scriitor Theodor Däubler este şi el recomandat cititorilor români prin acele laturi ale operei care-l apropie de *„seninătatea lui Fra Angelico da Fiesole"*.

Tot ceea ce distonează, ceea ce atinge domeniul extravaganţei îi displace. Recenzînd o „antologie mondială a poeziei contemporane" (tipărită de Ivan Goll la Editura „La Renaissance du Livre", Paris, 1932), Cisek ţine să exprime acest avertisment: *„A fi poet nu înseamnă întotdeauna a striga, a lătra, a umbla în mîini"*.

Nu este vorba de un apel la cuminţenie, la faimoasa *aurea mediocritas,* ci de ordine interioară, rezultat al unei

bărbătești stăpîniri a forțelor năvalnice ale personalității. Tot o recenzie, la importanta revistă germană *Die Neue Rundschau* (numărul din ianuarie și februarie 1924), înscrie această energică remarcă: *„Nu i-ar strica spiritului german de azi mai multă ordine, neapărat : nu ordine de cancelarie, ci acea orînduire interioară care totodată nu e altceva decît libertatea echilibrată !“*.

Cît e de frumos spus : libertatea — expresie a unei orînduiri interioare. Ideea îl va urmări, obsedant. În opera lui Thomas Mann vede chiar *„un manifest pentru o cît mai trainică organizare sufletească“*.

Să mai spunem că lui Cisek îi repugnă spontaneitatea dezordonată, tot ceea ce scapă controlului clar al lucidității? (Opera lui Matisse e apoteozată, după cum am văzut, pentru că întruchipează *„angrenajul conștient al unei spiritualități suverane“*).

Acesta este, de altfel, și sensul de totdeauna al clasicismului. Este și ceea ce constituie *nervus rerum* al activității critice a lui Cisek, filtrul menit să cearnă valoarea scriitorilor și a artiștilor discutați. Th. Däubler va fi apreciat pentru faptul că viziunea lui are *„întotdeauna rădăcini înfipte într-o totalitate mare de spirit“*. Chiar și repercusiunile avute de romantismul german asupra conformației psihice a omului modern — obiectul unei conferințe, ținute în 1931 — vor fi condiționate de *„tendința de universalizare“*, de măsura în care promovează *„o înfățișare nouă în structura omului modern de pretutindeni“*.

Este adevărat, Cisek — pe urma și a altor adepți ai poeticii clasiciste — pare a fi atras de arhetipul unui „homo europeus“, în detrimentul unui om împlîntat într-un anume loc și într-un anume timp. (A se vedea interpretarea pe care o dă eroului lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit*, Hans Castorp).

Dar atunci cînd problema este abordată frontal și în toate implicațiile ei, Oscar Walter Cisek știe să se supună adevărului și să vadă lucrurile în corelația lor dialectică. Dovadă ne stă conferința : „Sufletul românesc în artele plastice“. Și aici nu uită să scoată în evidență spiritul general românesc, așa cum se reflectă în oglinzile de aur ale creației populare, dar înțelege că viitorul artei contemporane stă în efortul de sinteză, menit să logodească *„viața mitică a trecutului cu povestea vrăjită*

a realității noastre, care încape întreagă în chipul unei creații veșnice“. Iar aceasta nu se poate înfăptui dacă nu stai *„cu urechea la pămîntul cel darnic și la pulsația caldă a poporului român“*.

Ar fi interesant de văzut care este contribuția specifică adusă de O. W. Cisek, cu articolele sale, în dezbaterea ce are loc, în epocă, în jurul semnificațiilor clasicismului mai vechi și mai nou. Mă gîndesc la studiile întreprinse în acest scop de un Tudor Vianu *(Idealul clasic al omului)*, de un G. Călinescu *(Sensul clasicismului)* ori de un Lucian Blaga (acesta, în *Fenomenul originar*, studiază problema dintr-un unghi de vedere goethean). Cadrul însemnărilor de față nu ne îngăduie să intrăm într-o discuție de fond, cu caracter comparativist. Ne mulțumim doar să observăm că în viziunea lui Oscar Walter Cisek, clasicismul îmbracă, pe de o parte, un sens precumpănitor etic (servind ca o terapeutică sufletească în fața presiunii micilor mizerii ale existenței cotidiene), iar, pe de alta, capătă valoare de normativ estetic (a crea durabil).

Și într-un caz și în altul a fi clasic, după Cisek, înseamnă a aspira spre universalitate, a subaprecia efemerul în favoarea valorilor structurale, a fi bărbat (dominînd impulsurile spontaneității, asigurîndu-ți un climat interior calm, armonios și disciplinat). Numai astfel, cum spune, undeva, *„gîndul devine poezie, iar din vraja versului se desprinde o lege, o învățătură umană pentru toți“*.

*

Un bun prilej pentru a se putea studia implicațiile concrete pe care le cunoaște acest sistem de referințe estetice ni-l oferă conferința dedicată „crizei epicului“, asupra căreia dorim să ne oprim mai mult.

Se știe că, în secolul nostru, romanul a suferit numeroase și radicale mutații care constituie o sursă perpetuă de dezbinare teoretică între specialiști. Oscar Walter Cisek e conștient de dificultatea uneori insurmontabilă a chestiunii (*„Știu, firește, că noi contemporanii nu putem avea deocamdată distanța necesară unei aprecieri juste a acestor valori incontestabile...“*), din capul locului, el declară că nu-i face nici o plăcere să facă figură de „tradiționalist“ sau de „reacționar“, dorința lui fiind aceea de a pune o problemă, în speranța că ar putea ajuta la

„croirea cîtorva poteci de cunoaştere pe teritoriul atît de vast al romanului contemporan...“ Mai precis, scriitorul cată a-şi răspunde sieşi unor întrebări sau nelinişti *„de care nu ne putem parcă dezbăra de cînd îi cetim pe unii dintre autorii cei mai interesanţi ai vremii noastre“*. Studiul se alcătuieşte, de fapt, ca o dezbatere interioară, actul debitării ei în public neafectîndu-i substanţa confesivă (motiv pentru a-l pune nu sub semnul patimii conferenţiarului ci al pasiunii eseului).

Cu acel spirit metodic ce-l caracterizează, el cerne multitudinea de aspecte, oprindu-se asupra celui mai nevralgic : lipsa „închegării epice“ în romanul modern. Judecăţile vor fi formulate cu circumspecţie şi pacienţă (*„Departe de mine gîndul de a întreba ce va rămîne din toate acestea?“)* deşi, cînd e cazul, exprimarea va fi netedă (*„trebuie să recunoaştem că e şi destulă dezordine în capul şi în creaţia scriitorilor noştri“)* — şi fără a ţine seama de aura autorului sau a operei analizate.

Nu ne e greu să distingem în acest excurs în peisajul romanesc contemporan pecetea unor principii ale poeticii clasice. Cisek începe, bunăoară, prin a aminti faptul că drama se desfăşoară în prezent, în vreme ce „proza epică“ foloseşte timpul la modul trecut. Este ceea ce dezbate, în amănunţime, Goethe, cu prilejul dialogului său epistolar cu Schiller (ideea, ca atare, va fi preluată, în studiile sale, şi de Georg Lukács). De altminteri, atitudinea pro-goetheană va fi expres afişată, austriacul Adalbert Stifter fiind elogiat pentru că e *„singurul urmaş autentic al lui Goethe în secolul al 19-lea care, în ţinuta lui spirituală faţă de totalitatea vieţii ne convinge că are o structură cu adevărat goetheană...“*

Nu considerăm necesar să etalăm toate referinţele de acest fel. (Într-un loc, percepe semnele unui neoclasicism, vizibil în reînvierea interesului faţă de Racine sau în preţuirea neaşteptată de care se bucură Paul Valéry, *„creatorul unui neoclasicism, puternic conturat, nespus de şlefuit şi static“).*

Mai important mi se pare să ţinem seama de aceste afinităţi elective cercetînd modul în care Oscar Walter Cisek articulează judecăţile sale referitoare la destinul romanului contemporan.

Prima problemă pe care o enunţă va fi, fireşte, cea a ordinei, a structurii interioare a fenomenului epic. *„Nu*

orice frîntură de viaţă — declară scriitorul — *devine un microcosmos*". „*Iar arta a fost şi va rămîne totdeauna o organizare, o închegare a vieţii într-un conţinut care devine imagine şi simbol*".

Discutînd „*extensitatea*" romanului *Paralela 42* al lui John Dos Passos (*„romanul unui continent întreg")*, sau *1919* (*„volumul a două continente")*, Oscar Walter Cisek nu subapreciază „*calităţile cu totul excepţionale*" ale prozatorului american, dar ţine să remarce că „*această evocare a vieţii de pretutindeni POATE dar nu TREBUIE să însemne neapărat FORŢĂ*". Să nutrească oare viitorul autor al trilogiei *Pîrjolului* vreo idiosincrazie în legătură cu romanele de amplă întindere? Nu credem. *Tom Jones* este citat cu o admiraţie necondiţionată deşi se întinde pe 1.200 pagini dense şi zugrăveşte „*cu nesfîrşite amănunte o viaţă în cadrul unei epoci*", „*un întreg de viaţă...*" Aşadar, ceea ce pune în discuţie este caracterul intensiv al operei, semnalîndu-se pericolul ca „*densitatea epică să sufere de pe urma lungimilor*".

Organizare, închegare, densitate: se observă cum Oscar Walter Cisek foloseşte cu prudenţă caracterizări foarte largi, nu-şi leagă preferinţele estetice de anumite particularităţi de stil sau de tehnică a romanului. În acest fel elimină posibilitatea de a fi acuzat — cum i s-a întîmplat lui Lukács, problema o vom relua mai încolo — că tinde să absolutizeze formele de naraţie specifice romanului secolului al XIX-lea. Scriitorul nu oboseşte să repete: „*Fascinaţia, sugestia prin opera de artă e datorită structurii şi organizării...*" sau: „*nici un orizont deschis printr-o operă de artă nu e interesant şi convingător decît atunci cînd se realizează ca un cosmos aparte, o lume rotunjită în sine*" etc., etc.

Se pune însă problema dacă astfel de cerinţe nu se justifică în cazul oricărei opere de creaţie, indiferent dacă se încadrează sau nu domeniului „prozei epice". Studiul caută să eludeze acest neajuns al unei prea mari generalităţi prin includerea şi a altor virtuţi ale prozatorului epic. Şi, iarăşi, bineînţeles, nu este uitată obiectivitatea, prezentată drept „*legea şi temelia prozei epice*".

„*Proza epică va fi cu atît mai limpezită, mai puternică şi mai impresionantă cu cît autorul se va ascunde mai invizibil în spatele figurilor...*"

Cît de mult ține la această teză Oscar Walter Cisek se poate observa din tratamentul diferit pe care-l aplică celor două capodopere ale lui Lev Tolstoi: *Ana Karenina* și *Război și Pace*. *Ana Karenina* este apreciată ca o „*culme*“ a „*realizărilor epice a literaturii rusești*“ deoarece „*dezvoltarea organică și măiastră a subiectului nu e tulburată de nici un element străin de personagii, și de acțiune*“, în vreme ce, în *Război și pace*, Tolstoi „*rupe în mod voit cu legile prozei epice, introducînd nemilos și radical, în mersul acțiunii, tot felul de pasagii și capitole de polemică...*“ Se merge chiar, în focul demonstrației, să se accepte edițiile „*scurtate ale acestei minunate opere*“ — adevărate crime editoriale —, numai pentru că lăsate la o parte „*pasagiile de ceartă, de discuție și polemică, personagiile și firul acțiunii rămân extrem de vii și sugestive*“.

Mutînd problema în plan general teoretic, Oscar Walter Cisek înțelege însă perfect că „*epicul absolut nu există*“, că un autor, om fiind, nu poate să nu aibă preferințe de un fel sau altul, că, în sfîrșit, tendințele politico-sociale pot foarte bine coexista cu structura unei opere epice. Iată-l făcînd precizarea de rigoare: „*Chiar romane cu tendințe politice și sociale pot fi totodată epice*“. Drept exemple sînt date romanul *Max Havelaar* al olandezului Multatuli (care „*critică aspru traiul de sclavi al populației din colțurile olandeze*“) și *Pîine și vin* de Ignazio Silone. Despre ultimul roman se spune : „*E cea mai nemiloasă oglindă în care au privit vreodată Mussolini și prietenii lui*“. Cum s-ar putea atunci concilia exigențele pomenite cu această stare de fapt ? Tot prin intermediul termenului miraculos structură; subiectivitatea autorului se poate manifesta dacă rămîne întru granițele „*microcosmosului*“ operei (totul ține de eforturile autorului de a „*închide mai perfect, mai ermetic lumea imaginației lui pe care o prezintă cititorului*“).

Este însă aceasta o simplă relație între autor și operă — care se rezolvă în plan strict formal ? Ne-am putut da seama și cu alte prilejuri că Oscar Walter Cisek nu agreează abordarea problemelor de creație dintr-un unghi tehnicist, că, într-un fel sau altul, el situează, totodată, aceste probleme în cîmpul magnetic al unor semnificații spirituale mai ample, guvernate de ceea ce germanii numesc „*Weltanschauung*“-ul scriitorului. Investigînd cau-

zele *„crizei epicului"*, el nu omite întrebarea: *„ce substanță spirituală, ce esență sufletească îl îndepărtează pe scriitor, în atîtea cazuri, de tot ce poate fi numit epic?"* Iar concluzia este cît se poate de fermă: subiectivitatea autorului epic cere *„o disciplină spirituală cît mai îndepărtată de cochetăria cu eul propriu, de un egocentrism care nu știe să se cufunde, quasi anonim, în viața altor ființe"*.

Să recunoaștem că, în epocă, există puține studii, pe această temă, care să pună atît de răspicat degetul pe rană, apropiindu-se de cercetările similare ale lui Georg Lukács (citat, inevitabil, și pînă acum). E adevărat că, spre deosebire de filozoful marxist, Oscar Walter Cisek nu confruntă nemijlocit fenomenul literar cu viața socială, nu analizează factorii obiectivi existenți în evoluția societății moderne (citiți: capitaliste) care condiționează criza epicului și, în general, a romanului contemporan. Este conștient însă că problema ca atare *„depășește cu mult și în nenumărate direcții cercul de viață al literaturii"*.

Dealtfel, își are tîlcul său elogiul adus alterității, cufundării creatorului în viața cvasianonimă a semenilor săi. Oscar Walter Cisek, pentru a-și face mai sensibilă ideea, citează opiniile filosofului spaniol Ortega Y Gasset, potrivit cărora un roman este cu atît mai valoros cu cît *„poartă în sine mai multă substanță de mit, adică cu cît e mai înrădăcinat în tainele, în subconștientul, în religia și imaginația unui popor și astfel, totodată în imaginația omenirii întregi..."* Poetul e glasul, e gura celor ce tac. Cu cît un poet e mai mare, *„cu atît mai mare e și numărul acelora care, în tăcerea lor, vorbesc prin el..."*.

Aprecieri care se apropie, în fond, de teza lui Lukács privind raportul dintre *„lumea mică"* a vieții personale și *„lumea mare"* a vieții sociale. Reține atenția și datarea istorică a primelor simptome ale crizei epicului odată cu apariția individualismului burghez, atunci cînd *„individualitatea se împotrivește maselor și societății"*.

În seria fenomenelor care rod pe dedesubt integritatea epicului, Oscar Walter Cisek trece, mai întîi, *„reflexiunea întotdeauna subiectivă a povestitorului"* (el îi mai spune și *„reflexiunea egocentrică"*) și umorul: *„da, umorul care privește și descrie viața nu cum este în realitate, ci cum vrea s-o vadă povestitorul"*.

Fireşte, cititorul cultivat (şi rafinat) care e Cisek ştie ce este acea *Romantische Ironie* şi rolul ei „în cadrul literaturii moderne", după cum e conştient că „*reflexiunea*" şi umorul pot genera „*creaţiuni extraordinare, originale şi palpitante*", numai că, obiectiv, poate fi subminată „*desăvîrşirea formei epice*" care, „*începe să sufere de pe urma hazurilor şi a observaţiilor critice făcute de autori*". „*Durerile proprii ale figurilor de romane devin hazuri pentru alţii, pentru imaginaţia cititorilor*". Fenomenul, în implicaţiile acestea, a mai fost semnalat şi de alţii. R. M. Albérès în *Histoire du roman moderne* analizează noul stil picaresc ai cărui reprezentanţi fac mereu cu ochiul cititorului, invitîndu-l să nu ia în serios ceea ce se înfăţişează — (stil care, împins la extrem, duce la subaprecierea a însuşi obiectului artei: viaţa umană). Oscar Walter Cisek se va referi, ca la un exemplu tipic, la romanul Tristram Shandy al lui Laurence Sterne la care „*conţinutul parantezelor a devenit mai important decît acela al acţiunii propriu-zise*". Generalizînd, el va observa că, întocmai ca în plastica barocă a timpului „*ornamentalul predomină şi în romane, detaliul străluceşte*". Romanul e comparat cu „*o casă a cărei faţadă urmează să fie decorată cu tot felul de elemente minore*".

(Georg Lukács pornind de la aceleaşi aspecte construieşte o originală teorie literară privind deosebirile existente între *povestire* şi *descriere,* expresie a atitudinii adoptate de scriitor: de observator sau de participant activ în procesele vieţii).

În modul cum identifică pe „*inamicii epicului*", scriitorul se supune unui criteriu istoric, văzînd fenomenele în devenirea lor dialectică. Şi la Stendhal, în *Chartreuse de Parme,* construcţia „*aceasta ermetică a lumii epice*" este deschisă unora dintre „*păsurile şi plăcerile lui personale*", dar asta nu-l împiedică pe autor „*de a face din Contele Mosca, din Sanseverina, Clelia şi Fabricio făpturi nespus de vitale, nemuritoare*", romancierul creînd „*o realitate în care totul se petrece extrem de viu, fără a mai avea nevoie de un comentar personal*".

Lucrurile se vor schimba însă la André Gide: la el „*paranteza privitoare la autor NU la eroii romanului a devenit cu mult mai importantă decît conţinutul epic şi urmărirea firelor prin care acţiunea ar putea ajunge eventual la un conflict*". Cu toată nostalgia romancierului

francez pentru epic, tentativele sale nu izbutesc, explicația ținînd de firea *„acestui individualist cu desăvîrșire încuiat în sfera existenței proprii, în care narcisismul joacă un rol destul de însemnat“*.

Opera lui Gide nu apare diminuată sub raportul valorii în sine dar falimentul ei în planul epicului relevă acest adevăr: *„Scriitorii care amestecă, în opera lor, cele trăite de ei personal sînt întotdeauna în pericol de a supraestima aceste lucruri și fapte dacă ele nu sînt hotărîte și stăpînite de o soartă tipică valabilă pentru mulți“*.

Între *„inamicii epicului“* este trecută și analiza psihologică: ea *„destramă și dizolvă organismul formelor epice prin nesfîrșite monologuri interioare în care subconștientul își primește un loc deosebit“*. Ulysse se pare că nu intră între iubirile lui literare. Cisek citează, cu vădită satisfacție, eticheta pe care i-a dat-o Sinclair Lewis: *„un raport de laborator“*. *Ulysse „această operă de însemnătate capitală constituie, în același timp, culmea în criza formelor epice din romanul contemporan“*, decretîndu-se: *„mai departe nu se poate înainta în disecțiunea eului, în analiză. Analiza însă e antiartistică, în toate scopurile și procedeele ei. Arta rămîne sinteză“*.

Nici vorbă, prin asta și Proust va fi amendat. În opera lui *„densitatea internă“* e *„enormă“*, dar *„acțiunea a cedat pretutindeni locul ei unei atmosfere de nesfîrșită contemplație“*. Acțiunea *„externă“* e *„zero“*, lipsesc contraforții subiectului: *„E de parcă oasele și orice materie rezistentă ar fi fost îndepărtate din trupul acestor romane“*.

Absențe (sau, mai degrabă, simple particularități) care vor fi corelate aceluiași egocentrism: *„Cînd îi cunoaștem însă opera, cînd îi urmărim de aproape mersul atît de lent al celor povestite ne dăm seama că Proust, acest om suferind, acest snob bolnăvicios, veșnic tentat, veșnic sedus de vraja și de legile nescrise ale aristocrației franceze, trebuie să rămînă departe de construcția epică. În toată resfirarea uriașă a operii lui, el rămîne un egocentric“*.

În sfîrșit, alt inamic îl reprezintă intruziunea eseului: *„Prin englezul Aldous Huxley și prin opera germanului Thomas Mann, eseul s-a introdus în paginile romanului contemporan, dînd epicul la o parte“*. Sînt amintite *„discuțiile interminabile“* cu caracter filozofic, sociologic, re-

ligios etc., care *„inundă ca niște lacuri nesfîrșite tărîmul epic al romanului"*.

Prin unele din concluziile sale, cercetarea lui Oscar Walter Cisek se apropie — după cum am mai spus — de cea a lui Georg Lukács. Desigur, dincolo de diferențele de metodă, arătate, există și vizibile distincții de ton. Lukács nu face risipă de amabilități, generalizările lui îmbrăcate în veșmîntul grav filozofic — sînt energice și, uneori, chiar dure. Bunăoară, într-un interviu (reprodus de *Il Contemporaneo*, nr. din februarie 1962), discutînd *„pluridimensionalitatea"* și *„unidimensionalitatea"* operelor moderne, îi trimite pe Kafka și Joyce direct în *„fosse comune"* (Apropo: e curios că Cisek nu se referă deloc la Kafka, el care, ca atașat de presă al Legației române, a trăit chiar în atmosfera creațiilor acestuia din vechiul oraș al Pragăi).

După cum ne-am putut da seama, scriitorul e plin de amenitate, de fiecare dată găsește de spus cîte o vorbă bună la adresa valorii în sine a eforturilor scriitorului studiat. (Proust beneficiază de această recunoaștere fermă: *„e un scriitor mare și un și mai mare descoperitor al sufletului omenesc"*. Iar despre cărțile lui Huxley și Thomas Mann se spune că sînt *„extrem de sugestive, cărți care ne pasionează, care nu pot fi excluse din imaginea epocii"* etc.). Dar cu tot spiritul parcimonios și nuanțat care prezidează judecățile estetice, studiul nu izbutește să eludeze, pînă la urmă, aspectele dilematice ale chestiunii. Rămîne valabilă, și în cazul lui Cisek, întrebarea pe care i-o pune Brecht lui Lukács: poate fi zugrăvită realitatea modernă caracterizată prin haos, rupere de echilibru și atomizare sufletească ignorîndu-se experiența scrisului unui Joyce sau Dos Passos?

Referindu-ne la conferința de față: este cert că intruziunea reflexiunii, a eseului, a analizei psihologice reprezintă achiziții de căpetenie ale romanului modern. Da, răspunde Oscar Walter Cisek, dar, obiectiv, astfel de tendințe duc la destrămarea *„închegării epice"*. Sîntem tentați să răspundem, parafrazîndu-l pe Fichte: cu atît mai rău pentru închegarea epică.

Aici iese la iveală insuficiența conținută de manipularea unor termeni prea abstracți: *închegare artistică, structură, tot artistic*... Dar cine ne dovedește nouă că acești termeni sînt adevărați, să spunem, numai în cazul

Anei Karenina și nu și al lui *Ulysse?* Este, firește, mai ușor să se arate ce nu există în romanul secolului nostru decît să se definească ceea ce se înscrie în evoluția dialectică a genului și care se constituie ca achiziții ale viitorului.[1]

Adevărul e că romanul modern continuă să stea în fața celor mai redutabili specialiști ai timpului nostru ca un nou Sfinx la ale cărui întrebări enigmatice se dau încă răspunsuri incomplete (atunci cînd nu sînt cu totul sibilinice).

Să nu dăm însă semne de impaciență: la urma urmei, nu dispunem de perspectiva necesară pentru a putea cuprinde în întregime și judeca, cu totală obiectivitate, acest fenomen care întrece prin complexitatea lui tot ceea ce a cunoscut pînă acum literatura universală: Oscar Walter Cisek are dreptate să spună: *„N-am ajuns la sfîrșitul timpului și nici la sfîrșitul lumii“*. Ceea ce-mi place, de altminteri, cel mai mult, în conferință, este tocmai particularitatea că, exprimîndu-și, cu totală sinceritate, ezitările sau insatisfacțiile produse de spectacolul romanului modern, el are tot timpul fața îndreptată spre viitor, aspirînd spre un *nou stil epic,* a cărui geneză n-o leagă în primul rînd de vreo misterioasă alchimie a tehnicii literare ci de *„regenerarea lăuntrică a omului“*. Nu se

---

[1] Pentru continuarea discuției — indicînd modul în care pot fi integrate în structura romanului modern unele noutăți de tehnică literară — ne sînt utile articolele lui Lukács consacrate lui Thomas Mann (autor în cazul căruia Cisek este surprinzător de expeditiv, mai ales dacă ținem seama de relațiile de stimă reciprocă și de afecțiune amicală care au existat între ei).

Problema va fi dezbătută pe plan filozofic, căutîndu-i-se consecințele în imaginea timpului. La autorii moderni există o antinomie între timpul subiectiv, trăit (considerat drept singurul autentic) și timpul obiectiv, istoric (văzut ca fiind mecanic sau mort). Thomas Mann atît în *Muntele vrăjit* cît și în *Faustus* transformă ceea ce la ceilalți este o chestiune de viziune în simplu (dar expresiv) mijloc de caracterizare a personajelor. El folosește un timp dublu: cel al lui Adrian Leverkühn și cel al biografului său Serenus Zeitblom (care descrie tabloul epocii pe fundalul căreia se desfășoară lupta cu demonii creației a răposatului său prieten și mentor), numai că cele două timpuri se luminează reciproc și se contopesc lăuntric *„în reprezentarea obiectiv-epică a lumii“*.

Fidel pînă la capăt principiilor sale, Georg Lukács ajunge însă să vadă aici o întoarcere, pe căi ocolite, la ***„unitatea tradițional realistă a noțiunii de timp social-istoric“***.

poate realiza *„noul stil epic"* decît luptîndu-se împotriva a *„tot ce e grănițat în subiectivitate"*, împotriva a tot ceea ce înseamnă cultivarea *„propriului eu"*, numai așa putîndu-se ajunge *„la un simțămînt de identificare cu acești semeni"* — cît de reconfortante sînt aceste crezuri! În ceea ce privește tehnica artistică, ei bine, aceasta trebuie să se integreze unei sinteze, Cisek imaginîndu-și un roman al viitorului *„scris cu forța incomparabilă a americanului Hemingway, cu stilul ales al lui David Herbert Lawrence, cu stăpînirea epică a rușilor Babel și Vsevolod Ivanov, cu pătrunderea spre subconștient a lui Marcel Proust, cu înțelegerea pentru subtil și nuanță a lui Italo Svevo, cu setea vizuală a lui John Dos Passos..."* În acest chip: *„Conștientul și subconștientul, perifericul și centralul ar fi contopite într-un tot, numai puțin ermetic închis, în clădirea vie a acțiunii, ca o străveche Saga scandinavă sau ca romanul Ana Karenina"*.

Așadar, un neoclasicism menit să încurajeze *„apariția unor forme epice primenite"*, în directă relație cauzală cu *„încolțirea, întruchiparea unui mit și a unui țel de nădejde nouă"*.

A.O.

POSTFAȚĂ LA TRADUCERI[1]

La apariția unei noi antologii din scrierile lui Mihai Eminescu în limba germană trebuie să se ia în considerare nu numai valoarea în sine și forța expresivă a pieselor selectate din creația marelui poet român, ci într-o măsură mai mare, hotărîtoare, reușita traducerii, întreprindere căreia nu i se pot nega multiplele limite și greutăți, pentru că orice antologie care își revendică o răspundere morală față de cuvîntul scris trebuie să se bazeze pe strădaniile unei perioade de timp de mai bine de opt decenii ce caracterizează istoria, încă nescrisă și nu întotdeauna strălucită, întreruptă prea rar de traduceri fericite în germană a operei poetice a lui Eminescu. Primele tălmăciri în germană a liricii sale sînt mai tinere doar cu un sfert de veac decît poetul însuși, de fapt niște creații imperfecte, destul de palide, care au purtat numele lui Eminescu pentru prima oară în cercurile de cititori ale unei lumi îngrădite, cu o mentalitate strîmtă burgheză, fără să lase, bineînțeles, o impresie durabilă, fără să convingă critica autoritară a acestei epoci egoiste, sau măcar propovăduitorii unui nou viitor. Limitele și greutățile, din păcate destul de frecvent vizibile, ale unor atari încercări nu izvorau însă întotdeauna din neputința poeților, diletanților harnici sau visătorilor sentimentali, care încercau să transpună această operă minunată în tiparele limbii germane. Ele au fost condiționate și îngrădite din capul locului de diferențele mai mult decît însemnate, greu de depășit, apărute în întreaga dezvoltare, în formarea celor două limbi, care s-ar putea să nu poată fi depășite nici de cea mai veridică transpunere, oricît ar încerca să redea trăirea lăuntrică a operei. Limba română, nu numai mult mai bogată în vocale, ci și mai simplă, a cărei limpezime sonoră și-a găsit în Eminescu pe departe cel mai strălucit creator, trebuia recreată în limba germană, cu sonorita-

---

[1] *Nachwort zu den Übertragungen* din volumul Eminescu, Mihai, *Gedichte*, Staatsverlag für Kunst und Literatur, Bukarest, 1957.

tea ei mult mai înfundată, seacă și împovărată. Dar nu numai atît. Aproape că nu există în limba română un clasicism născut din sonoritatea limbii, cum este cazul altor limbi romanice ca italiana sau franceza și participarea elementului slav în alcătuirea și tonalitatea ei dă naștere unui alt fundal, care oferă mai mult spațiu spiritual fluxului emoțional, „incomensurabilului" — în sens goethean. Dizolvarea contururilor și forma deschisă nu înseamnă aici nicidecum lipsă de substanță și ceea ce copleșește și se revarsă sub semnul dinamismului vieții nu trebuie confundat cu sărăcia.

Mai mult, lirica lui Eminescu nu se bazează pe metafore și comparații bine conturate și îndrăznețe care folosesc imagini concrete, excesiv plasticizate, ca în cazul poeziilor inegalabile ale contemporanului nostru român, Tudor Arghezi, dar și în multe creații lirice moderne, ca la Georg Trakl și Serghei Esenin, Arthur Rimbaud și William Butler Yeats. Caracterul unic al liricii eminesciene, izvorîtă din popor, din mitul popular devenit rimă și cîntec, care vorbește tuturor straturilor sociale cît se poate de inteligibil, este imaginea sonoră a limbii în care fiecare tonalitate, fiecare izbucnire sonoră dezlănțuie suflul ei propriu pe fundalul tăcerii. În cazul lui, ca și la ceilalți titani ai literaturii universale, întîlnim o situație similară: valoarea ultimă a poeziilor sale rămîne de neînchipuit în orice altă limbă în afară de cea română. Așa se întîmplă că și puținele tălmăciri bune și merituoase au avut aceeași soartă ca traducerile din lirica lui Pușkin sau Petőfi, pentru că cele mai bune creații ale marelui poet rus și ale cîntărețului maghiar al libertății sînt tot atît de organic legate de armonia sonoră a limbii lor ca și cele ale lui Eminescu. Astfel recunoașterea valorii lor de către cititorii altor popoare a întîrziat cîteva decenii.

În judecarea acestor lucruri trebuie să se ia în discuție încă o chestiune: se ridică întrebarea legitimă a celuia ce nu cunoaște limba și poporul român: în ce constă, în ultimă analiză, contribuția lui Eminescu la moștenirea literaturii universale? Ce ne poate oferi el, dacă facem abstracție de imaginile și sentimentele puse în circulație de mișcarea preromantică și de romantismul tîrziu? Nu întîlnim și în lirica lui rechizitele de mult prăfuite ale multor romantici ca lira și floarea albastră, fete blonde și stele strălucitoare, tînguitul izvoarelor și cornul din

îndepărtare? Nu regăsim și aici modalitățile întîlnite la Bodenstedt și Baumbach, Roquette și Julius Wolff, preluate de dragul unui sentimentalism comod?

Răspunsul la aceste întrebări ni se pare mai ușor decît s-ar putea bănui, deoarece românul Mihail Eminescu nu este socotit de poporul său cel mai mare poet *pentru că* folosește aceste mijloace de expresie, ci *cu toate că* a făcut acest lucru. Abundența creatoare specifică celui care pentru prima oară a tins spre folosirea unei mari bogății de modalități expresive, spre imagini proaspete și forța lui creatoare au suportat ușor o astfel de încărcătură cu ceea ce este valoros în cultura apuseană. Fiecare imagine preluată din romantismul german este învinsă în poezia lui Eminescu de valoarea stilistică, de forța expresivă și imaginile lui care își trag seva din adîncurile tradiției populare românești. El valorifică izvorul folclorului românesc, accesibil numai lui, și nu arareori insuflă chiar celor mai neașteptate noutăți fiorul poeziei populare. Astfel vechiul ajunge la noi și nebănuite frumuseți, ceea ce a fost uitat, devin sămînța unei noi recolte abundente.

Ceea ce traducerile poetice au putut reda din ce se putea sau nu traduce a fost puțin, sărăcăcios și palid. Fără îndoială nu conta atît efortul depus sau fidelitatea față de original, cît faptul dacă acești traducători au fost poeți ei înșiși sau nu. Cea mai mare pasiune pentru opera lui Eminescu n-a putut înlocui inexistența talentului, atît de des resimțită, astfel că din lipsa înțelegerii sensurilor profunde ale originalului și din lipsa puterii de expresie așa-numita traducere germană a ajuns o compilație neconcludentă. Rezultatele existente azi, de o sărăcie aproape incredibilă, sînt o dovadă în plus pentru lipsa sau dispariția simțului limbii; ele se dovedesc a fi niște creații convenționale, rigide, niște barbarisme în care respectarea exactă a cuvintelor lui Eminescu a dus la disonanțe stînjenitoare în care limbajul artificial ia locul discursului liric liber și firesc.

Primii traducători sînt fie germani care și-au găsit în România de atunci o nouă patrie și care au încercat să transmită lumii poezia lui Eminescu, fie români entuziaști care în majoritatea cazurilor cunoșteau o limbă germană sărăcăcioasă, fără să-și dea seama însă de acest lucru, pentru că altminteri n-ar fi îndrăznit să se apro-

pie de o muncă atît de dificilă. După 1918 și scriitorii germani din teritoriile unite cu țara noastră s-au ocupat de traducerea poeziilor lui Eminescu. Strădaniile lor serioase nu numai că adeseori au dus la rezultate notabile, ci au creat traduceri care se numără printre ceea ce s-a scris mai bun în acest domeniu, în limita a ceea ce poate fi exprimat în limba germană din spiritul și sensul creației eminesciene.

Există astăzi mai mult de treizeci de traduceri în germană ale multor poezii eminesciene și chiar un poem de dimensiunile Luceafărului, ale cărui nouăzeci și șapte de strofe ar fi putut intimida pe mulți entuziaști întreprinzători, a fost tradus în germană de cel puțin douăzeci de ori. Multora le-a reușit o strofă sau un vers. În general însă, este vorba de niște adevărate înșelătorii cu pretenții artistice, de niște subproducții de cel mai prost gust, cu fragmente raportate greșit și tot soiul de devieri de la original. Acel „incomensurabil" amintit mai sus nu se poate ridica dintre cuvintele alăturate ilogic și ceea ce în discursul liric al lui Eminescu este poezie densă devine aici o formă fără conținut. Întreaga putere de imaginație este sărăcită de compromisul făcut formei, înfățișarea exterioară este doar simulată și, în consecință, neconvingătoare. Aceasta pentru că foarte rar au putut fi întrunite buna cunoaștere a ambelor limbi, puterea expresivă și fidelitatea față de original. Astfel s-a ajuns de la niște strădanii bine intenționate, de la traduceri pornite din sentimentele cele mai sincere, la opere cu totul neconvingătoare, la adevărate atentate asupra operei eminesciene și ceea ce trebuia să aibă un efect favorabil a periclitat mai mult renumele lui și așa destul de șubred în străinătate. Multe din poeziile sale purtătoare de multiple sensuri simbolice au devenit în traducere niște compilații banale și niște aparențe și succesiuni sonore arbitrare, lipsite de conținut, au înlocuit desfășurarea imensă a ideilor. În limbajul multor traducători neputincioși, vitalitatea și polifonia poeziei sale sînt transformate în niște subproducții viu colorate, în niște digresiuni verbale în care valorile preluate, prelucrate și turnate în forme proprii de Eminescu devin în majoritatea cazurilor niște opere de mîna a doua sau chiar a treia. Aceste încercări atît de sărăcăcioase și limitate evidențiază în permanență concepția greșită potrivit căreia cuvintele rimate și ală-

turate într-o frază mai mult sau mai puțin ritmică se confundă cu poezia. Astfel proza rimată a ajuns să umple sute de pagini. Consonanța imaginii vizuale și sonore care a fost ridicată de Eminescu la înălțimea clarității supreme este înlocuită cu o alcătuire silabică slabă, căreia i se face o cinste prea mare dacă este denumită redarea imperfectă a metricii originalului.

În fața cititorului răbdător se desfășoară astfel întreaga platformă spirituală pe care se mișcă sau încearcă să acționeze traducătorii și din cînd în cînd i se oferă și mici bucurii și satisfacții cînd în sonoritatea versului sau în sintaxă se întîlnesc fragmente care, nu numai în original, dar și în traducerea germană par de neconceput fără influența unui Goethe și Hölderlin, Platen și Lenau. Acesta este cazul traducerii Kamadevei de către Konrad Richter, care nu este o imitație ieftină a Divanului occidental-oriental și a transpunerii *Odei (în metru antic)*, ancorată în spiritualitatea hölderliniană, a cărei ultimă strofă sună în versiunea încă nedepășită pînă acum a lui Wolf Aichelburg după cum urmează:

Schwindet denn, ihr irrenden Augen, vor mir;
Komm ins Herz mir, traurige Dumpfheit, wieder;
Einmal möcht' ich sein, wie ich war, und sterben
Will ich beruhigt.[2]

Dar din punctul de vedere al criticii materialiste iese în evidență o altă componentă a acestor tălmăciri. Ele sînt, bineînțeles, oglindirea mai mult sau mai puțin veridică a epocii în care au fost create, oglinda societății în care trăiesc poeții și traducătorii. Alegerea cuvîntului reflectă mentalitatea traducătorului și a epocii sale. Acești meseriași autori ai unor transpuneri fără trup și suflet sînt purtătorii de cuvînt ai unei mentalități care atestă lipsa legăturii cu reprezentanții claselor sociale cărora nu le aparțin. Ușurința folosirii unor termeni care ponegresc și discreditează clasele muncitoare ne vorbește

---

[2] Versurile originale sînt reproduse după ediția: M. Eminescu, *Opere alese*, vol. I—III, Editura Minerva, București, 1973.

Piară-mi ochii tulburători din cale,
Vino iar în sîn, nepăsare tristă;
ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă!

limpede despre concepţia care domina scrisul cînd era vorba de interese sau dreptate socială. De la conştiinţa burgheză comodă a unei Mite Kremnitz la conştiinţa de clasă a contemporanului nostru Alfred Margul-Sperber, drumul duce peste întreaga dezvoltare şi restructurare social-politică, plină de obstacole, a ţării noastre în care au trăit sau trăiesc traducătorii azi.

În traducerea *Scrisorilor* lui Eminescu, a poemului *Împărat şi proletar* şi a *Sărmanului Dionis* se evidenţiază cu pregnanţă concepţia traducătorului despre existenţa şi destinul maselor populare largi. Astfel un cuvînt românesc care însemna în germană doar „popor" a fost tradus odinioară sau chiar mai recent prin „Pöbel" (gloată, adunătură) şi „Gesindel" (adunătură, vagabonzi), „Hefe" (drojdie, lepădătură), şi „Pack" (adunătură, gloată, golănime).

O cercetare critică materialistă a traducerilor poeziei eminesciene în limba germană ar trebui să ia în considerare tendinţe de acest gen sau asemănătoare.

După cum s-a amintit, Mite Kremnitz, prietena lui Eminescu, a fost şi prima lui traducătoare. Poetul a cunoscut-o în 1876 şi în curînd au început munca de traducere care a vrut să ofere lumii o imagine convingătoare a creaţiei eminesciene. Traducerile au apărut împreună cu operele altor contemporani în 1881 sub titlul „Rumänische Dichtungen" (Lirică românească) la Editura Wilhelm Friedrich din Leipzig. Pînă în 1889, volumaşul bine primit a ajuns la o a treia ediţie lărgită — fapt care dovedeşte totuşi setea de cunoaştere a literaturii sudestului european manifestată de cititorul german de atunci.

Nivelul general al tălmăcirilor Mitei Kremnitz este acela al poeţilor de duzină ai timpului respectiv. Numai cînd a tradus versurile finale din *Ce te legeni codrule* (Doina) a ajuns să dea ceva autentic şi firesc:

Und sie lassen mich verweist.
Ganz verwelkt und ganz vereist;
Sehnsucht blieb bei mir allein;
Sie wiegt mich in Schlummer ein.[3].

[3] Şi mă lasă pustiit,
Veştejit şi amorţit
Şi cu doru-mi singurel,
De mă-ngîn numai cu el!

După moartea lui Eminescu a apărut apoi un mare număr de traducători care au încercat să-și măsoare puterile inegale cu versurile lui. Pînă la primul război mondial se evidențiază numele germanilor Scheibler, Edgar von Herz (*Luceafărul*), Dr. A. Franken (*Scrisoarea III*, 1892), Friedrich Bergameter (*Poezii patriotice de autori români*, București, 1900), Maximilian W. Schroff (*Mihai Eminescu: Poezii, nuvele*, Craiova, 1913); cu cîteva succese durabile, și românii V. Teconția (M. Eminescu: *Poezii*, București, 1903) și N. N. Botez nu sînt în general mai slabi decît predecesorii lor germani.

După afirmația unor critici care s-au ocupat serios de traducerile bucovineanului Rudolf Robinson, acesta ar constitui o excepție îmbucurătoare. Din păcate, traducerile lui, care au fost căutate asiduu în anii din urmă, s-au pierdut fără urme.

Altfel se prezintă strădaniile bucureșteanului Alexandru Benedict, ale cărui încercări și succese în acest domeniu atît de frecventat nu sînt mai prejos liricii sale. La moartea lui în vara lui 1918 el a lăsat în urmă optzeci de traduceri nepublicate pînă în ziua de azi. În cîteva fragmente ale acestor versuri germane trăiește cîte ceva din tristețea specifică a poeziei bine legate a lui Eminescu. Iată chiar începutul din Scrisoarea I:

Lösch ich abends aus die Kerze, wenn der Schlaf das Lid belastet,
Ist es nur die Uhr allein, die auf dem Weg der Zeit noch hastet.[4]

Apoi alipirea Transilvaniei, Banatului și a Bucovinei a oferit posibilități noi de răspîndire a poeziei eminesciene în limba germană. În 1922 Albert Flachs a publicat la Editura „Cartea românească" din București o antologie de traduceri de poezie românească în care poezia lui Eminescu se află la loc de frunte. Pe lîngă cîteva piese mai mult sau mai puțin îmbucurătoare, care se îndepărtează însă destul de substanțial de litera originalului prin faptul că încearcă să facă palpabil poeticul, domină în fraza lui Flachs o aproximație, care se crede în măsură să realizeze o apropiere de noțiunile cele mai pregnant

[4] Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare.

eminesciene, dar care se împiedică totuși în alăturarea forțată și neîntreruptă a cuvintelor uneori cam prozaice.

Altfel a procedat bănățeanul Franyó Zoltán, traducătorul experimentat din multe limbi, care a ajuns mult mai aproape de sensibilitatea poeziei eminesciene și care știa deja că nu este important numai să se dea echivalente germane unor expresii și noțiuni izolate ale poetului, ci și — în măsura în care i-a permis-o pătrunderea spiritului limbii germane — să traducă într-un fel și ceea ce se putea citi printre rînduri. Astfel că strădania sa în tălmăcirea versului eminescian în germană rămîne fără îndoială un succes remarcabil.

Bucovineanul Alfred Margul-Sperber, poet autentic cu o capacitate deosebită de pătrundere în poezia altora, a început să traducă în germană nu numai poezia populară românească culeasă de el, ci și poezii de Eminescu. În tălmăcirea lui un fragment din *Miron și frumoasa fără corp* devine o imagine de o remarcabilă originalitate:

Dort beim Lichtenschein, unter Bohlen,
In der Hütte wird gesprochen:
Martas Haken schürt die Kohlen,
Pilze muß Maria kochen.
Die Kapuze setzt in Eile
Auf der Hirt, schwatzt eine Weile,
Dann hinaus in klare Nacht
Rennt er, rennt er manche Meile
Wie vom Teufel angefacht.

Und im Ofenwinkel sitzen,
Auf der Bank beim Kohlenfeuer,
Weiber, die die Ohren spitzen
Auf des Alten Abenteuer.
Und die Patin will mit nichten
Mit der Wehfrau Händel schlichten,
Während sie ins Feuer schaut;
Windeln muß die Alte richten.
Die Gevatterschaft lacht laut.[5]

Ceea ce a creat aici unul dintre ultimii mari lirici ai secolului XIX, puternic ancorat în folclor, a ajuns într-o formă germană căreia abia i se poate observa caracterul

[5] Ce lumină-i și ce vorbe
Jos sub grinzile colibii?

de traducere. Senzația formei desăvîrșite pătrunde în fiecare vers. Fantezia poetică a lui Eminescu nu numai că se unește cu substanța verbală, ci, nu arareori, pare că se hrănește din ea în așa măsură încît se produce o identitate perfectă între puterea imaginației și modelarea limbii.

Din 15 ianuarie 1950, cînd s-au împlinit o sută de ani de la nașterea poetului, au apărut deja două ediții din poeziile sale în limba germană, prima la Editura de stat în 1950, a doua la Editura „Cartea" din București în 1950. Printre cele mai valoroase adăugiri față de ediția apărută la Editura de stat, ediția lărgită scoasă de Editura „Cartea" se poate mîndri cu traducerea de către Alfred Margul-Sperber a marelui poem „Miron și frumoasa fără corp".

Pretențiile pe care secția germană a Editurii de stat pentru literatură și artă le ridică față de traducerile mai vechi sau mai noi urmăresc respectarea mai riguroasă a fidelității față de original și ridicarea calității poetice, în spiritul lui Eminescu. În acest scop traducerile lui Konrad Richter cuprinse în antologie au fost supuse unei înnoiri substanțiale de către Wolf Aichelburg, fapt care a dus la rezultate care pot fi caracterizate ca fiind îmbucurătoare în multe privințe. Multe fragmente prozaice, dar cu un ritm excelent, au fost eliberate de pedanteria lor zgomotoasă și rigiditatea lipsită de viață. Dar acum devine evident cît de înaintat și revoluționar a fost acest poet român care s-a detașat atît de pronunțat de mediul

---

Marta mînuie cociorbe,
Iar Maria toacă hribii,
Iar ciobanu-și pune gluga,
Mai îndrugă cîte-ndrugă,
Iese-n noaptea cu scîntei
Ș-o tuli urît de fugă
Parcă-i dracul în călcăi.

Iar la colțul marei vetre
Stau pe laiți, lîngă spuze
Un moșneag și trei cumetre, —
Povestesc mișcînd din buze.
Tinerica puica nașa
Prejmuiește tot pe moașa
Pe cînd spală la un blid,
Iar bătrîna gată fașa,
Și cumetrele se rîd.

în care a trăit. Acum strofa a treia a poeziei *Împărat și proletar* sună așa:

Was heisst denn Recht? Gebt Antwort! Die Mächtgen zogen Mauern
Hoch um Besitz und Geltung aus Paragraph und Zwang,
Der Reichtum, den sie stahlen, hält weiter hörige Bauern,
Die sie verurteilt haben, in Düsternis zu kauern,
In Plackerei und Frondienst gepreßt sein Leben lang.[6]

Generația mai tînără sau cea mai tînără a traducătorilor lui Eminescu reprezentată în acest volum, care s-a remarcat în anii din urmă prin publicarea repetată a unor traduceri izolate, nu trebuie nicidecum să se teamă de o comparație cu pleiada mai veche. Această generație, căreia îi aparțin poeții Herman Roth, Werner Bossert, traducătorul neobosit al multor poezii, M. I. Rosenkranz, Alfred Kittner, Immanuel Weisglas, Wolf Aichelburg și Hedy Medrea o depășește în multe privințe și nu în cele din urmă în ce privește fidelitatea și corespondențele sonore cu originalul. Este vorba aici, în sfîrșit, de o masă prozaică greu de cuprins și tonalitatea puternică, originală nu devine niciodată zgomot asurzitor din care nu se desprind imagini limpezi și clare. Fiecare vers în parte dovedește o bună cunoaștere a greutății, coloritului, spiritului și sonorității cuvintelor, silabelor și sunetelor. Ele își păstrează personalitatea în spiritul lui Eminescu. Departe de a fi producții de serie, rezultatele strădaniilor contemporane în acest domeniu înseamnă o promisiune serioasă pentru viitor.

Dar și greutățile sînt încă nespus de multe. Astfel că nu este de mirare că unii cunoscători pretențioși ai liricii românești afirmă că transpunerea creatoare a operei eminesciene se află într-un stadiu cu totul nou, dar în fond n-a depășit încă stadiul primelor încercări valoroase.

București, iulie 1957 *(Traducere în românește de PETRU FORNA și A. KLAMM)*

---

[6] Spuneți-mi ce-i dreptatea? — Cei tari se îngrădiră
Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi;
Prin bunuri ce furară, în veci vezi cum conspiră
Contra celor ce dînșii la lucru-i osîndiră
Și le subjugă munca vieții lor întregi.

CUVINTE DESPRE RAINER MARIA RILKE[7]

Severitatea solemnă a lui Stefan George față de cuvînt, atitudinea acestui preot al poeziei noi din Germania a adus cu sine mișcarea atît de tipică a redeșteptării simțămîntului absolut pentru formă. Naturalismul, astfel, trebuia să fie învins, dar nu printr-o altă mentalitate izvorîtă din centrul substanțial al vieții, ci prin noi *înfățișări* artistice, turnate într-o formă impecabilă și cristalizată. Cuvîntul își recapătă un sens independent care nu mai avea nimic comun cu vitalitatea, sensualitatea și cu puntea invizibilă de căldură ce duce de la om la om. Dante și Mallarmé au fost sfinți ridicați pe altarul acestei arte. Și cu toate că, de obicei, numele lui Rilke apare în apropierea lui Stefan George și Hugo von Hofmannstahl, cu toate că în versurile și în proza lui prețiozitatea cuvîntului e potențată pînă la extrem, Rilke, ultimul vlăstar al unei familii de nobili, a pornit pe calea poeziei, privind viața liniștită și îndrăgostit de ritmurile triste ale cîntecelor populare slave. Nu e, desigur, o coincidență că poetul lui *Malte Laurids Brigge* s-a născut între zidurile vechi ale orașului Praga, într-o atmosferă unde „o lume invizibilă trăia în lucruri", unde o cultură întreagă a secolelor trecute dormea sau privea, retrasă în propria-i fire, viața de azi, viața unui alt popor, mai tînăr și mai îndepărtat de florile ofilite ale trecutului. Rilke simți această disarmonie, dar rămase preotul trecutului, și el retras ca un călugăr ce vrea să ispășească păcatele străbunilor.

Poezia lui Rilke cuprinde un cerc aparte și înseamnă un sfîrșit plin de minuni, dar fără vreo legătură cu evoluția viitorului. Un sihastru înscris în letopiseții vremii celei trăite de alții, zugrăvește în linii diferențiate și în culori limpezi și fragede o frescă a trecutului, culminînd într-un domeniu străin și abstract. Iar substanța e atît de stranie — uneori un păienjeniș pe pereții unui castel, alteori atmosferă rusească din timpul lui Carol XII sau simțămintele unei pantere din grădina botanică a Pari-

---

[7] „Cugetul romănesc", nr. 2—4/1924, capitolul *Cronici*, rubrica: „Idei, oameni".

sului — încît fluiditatea ciudată a formei rămîne întotdeauna îmbrăcămintea cea mai mătăsoasă, cea mai organică a conținutului. Astfel orice mișcare mai dîrză, rupturile și asprimile se ocolesc. O singură dată, în tinerețe, Rilke ne-a dat un tablou cu mișcare multă, cu goană și foc. Şi poate că și atunci ar fi șovăit s-o facă, dacă n-ar fi descris viața și moartea stegarului *Christoph Rilke*, adică a unui erou al familiei sale. De la schița *Ein Gespräch* din volumașul intitulat atît de semnificativ *Die Letzten* și pînă la unele scene ale acestui „cînt" e numai un pas. Vorbe puține leagă imaginația noastră de conținut. Un impresionism neîntîlnit la alți scriitori germani preface ritmuri și rime în liniște, în noapte, în mișcare eruptivă.

Singurul poet german de azi care poate fi comparat cu misticul Novalis și care în cartea lui de rugăciuni *Stundenbuch* e atît de aproape de firea lui Eckhart, a lui Heinrich Suso și a lui Angelus Silesius, prietenul lui Rodin, care și el înseamnă o culme a trecutului, nu un centru de porniri pentru evoluția sculpturii de azi, n-a mai ieșit din liniștea lui. Nici chiar atunci cînd imaginația lui se pierde în groază sau în plăcerile sîngeroase din alte vremi sau cînd atmosfera slavă, rusească e străpunsă de lumina mentalității unui german care veșnic îl caută și-l găsește pe Dumnezeu.

O ANTOLOGIE MONDIALĂ[8]

Marinetti țipă și astăzi, dar mai puțin strident decît altădată, căci Futurismul a murit. Flăcările Expresionismului s-au stins și ele în cenușa realității, chiar dacă rămîne o posibilitate practică în viitor și cu toate că Franța bate din palme privind la Paul Morand, care în proza lui e foarte aproape înrudit cu Edschmid. Azi nimeni nu mai îndrăznește a spune: En avant Dada. Dadaismul a dispărut. Din el n-a rămas nici măcar acea amintire patetică despre care Richard Hulsenbeck scria acum trei ani în *Neue Rundschau*. De ce l-am aduce azi

[8] „Cugetul romănesc", nr. 11/1923, rubrica: „Cărți, reviste, ziare".

în țară? Acesta ar însemna un fel de import de cadavre. Picasso și Bracques s-au cumințit și ei, s-au îndreptat spre o terminologie mai concretă a desenului, iar Germanii Bekmann și Unold, care acum patru ani erau foarte transcendenți, zugrăvesc azi pe pînzele lor cărți, ouă, ceapă și pîine. Se întorc pe alt drum la materie. Baza pentru o nouă evoluție nu există sau nu e încă determinată, dar s-ar putea îmbina poate din bilanțul valorilor puternice ale ultimului deceniu. O asemenea tendință pentru strîngerea noilor valori esențiale și alăturarea lor în acorduri închegate ar fi putut să domine în volumul *Les cinq continents, Anthologie mondiale de poésie contemporaine*, publicat de Iwan Goll în editura „La Renaissance du Livre“, Paris. Firește, admitem că aceasta ar fi fost o muncă uriașă și totuși destul de subiectivă, fiind îndeplinită de un singur om. Dar ar fi fost, în același timp, sîrguința susținută de un scop limpede și sintetic, în cazul cînd Iwan Goll nu voia să lucreze zece sau și mai mulți ani, pentru a culege în nenumărate volume măcar cîteva versuri din fiecare autor mai cunoscut al timpului din urmă.

Cartea lui Goll are trei sute de pagini, iar sintetizarea ei e îngrădită de acest număr ce apare nespus de mic pe lîngă cuvintele „cinci continente“. Goll cunoaște foarte bine literatura de avangardă din Franța și Germania, dar a ales din aceste două literaturi aproape numai ce părea nou din punctul de vedere al gramaticii bruscate și al acordurilor sparte (A fi poet nou nu înseamnă întotdeauna: a striga, a lătra, a umbla în mîini). Și ar fi trebuit să ia seama că nu fiecare e atît de sincer ca Georg Trakl, sau ca veșnicul pelerin Blaise Cendrars, nu fiecare își suferă pesimismul ca Albert Ehrenstein, acel trubadur al Vienei moarte. Antologia lui Goll nu e echilibrată, nu ia în seamă întreaga expresie individuală a poeților reprezentați. Să fim sinceri: girantul responsabil a făcut prea multe concesii. Ce caută aci Else Lasker-Schüler? Cine ia în seamă versurile scriitoarei Claire Studer, reprezentată aci numai fiindcă e soția lui Iwan Goll? În cazul acesta criticul Goll n-a văzut destul de larg. Nu întîlnim însă numele lui Georg Heym, nici acela al lui Theodor Däubler. În schimb, poeții „umanitariști“ Wolfenstein și Wilhelm Klemm răsar cu aventuri poetice destul de neimportante. Poezia română contemporană e

înfățișată de către un singur nume: „Jan" Minulescu. Traducerea poeziei *En traversant les gares aux pancartes bleues* a fost făcută de inginerul D. Frankel, care de douăzeci de ani trăiește la Paris, fără să mai aibă o legătură cu scrisul românesc. Minulescu e reprezentativ pentru o generație mai veche, nu pentru cea de astăzi. Dar să nu ne legăm de fapte ce se răsfrîng numai asupra poeziei românești. Literatura elenă nouă e reprezentată numai prin Constantin Cavafis, care azi e considerat în Grecia un fel de clasic. Goll a încercat înjghebarea unei scene rotative a poeziei moderne și cît mai năzdrăvane, pe care însă figura lui Cavafis n-are ce căuta. Autorul n-a fost destul de bine informat.

Dar cititorul găsește greșelile numai pe tărîmul bătut zilnic de pașii lui și e surprins de poeziile venite din Catalonia, din America de Sud, Jugoslavia și Ungaria, Finlanda și Polonia, tot așa cum cititorii de acolo vor avea senzații noi, avînd înaintea ochilor versurile lui Minulescu. Acesta este meritul unei asemenea antologii, chiar atunci cînd nu leagă cele cinci continente printr-o largă și nouă respirație poetică, chiar atunci cînd autorul culegerii de versuri s-a grăbit cu tiparul.

Elementele exotice ale poeziei mondiale sînt slab reprezentate în volumul lui Goll. Și tocmai acestea pot însemna mai mult locuitorului orașelor europene. Strigătele elementare ale omului nou și proaspăt, care citind *Batouala*, ne-au fost parcă svîrlite în față numai de către o placă tocită de gramafon, nu le auzim îndeajuns nici din aceste pagini.

Știu că Japonia are și astăzi cîțiva poeți însemnați. Goll n-a dat de urma lor. În schimb, aflăm acum că împăratul Moutsou-Hito a scris versuri ciudate, pe cînd războiul ruso-japonez se dezlănțuia brutal, pe cînd Andreiev își căsnea creerul cu *Rîsul roșu*. Citez una din poeziile sensibilului împărat:

„Chaque fois que je lis les écrits
De l'antiquité
Je songe
A l'état du pays
Que je gouverne"

Tristă veste poetică!

THOMAS MANN[9]

Echilibrul ponderat al burghezului conștient de sine și de misiunea spirituală și civilizatoare a Europei — aceasta e tema de predilecție a lui Thomas Mann, care a primit, în anul acesta „cu unanimitate de voturi", cea mai de seamă distincție literară, Premiul Nobel. Nici un alt scriitor al Germaniei de azi nu l-ar fi meritat mai pe drept. De data aceasta, înaltul juriu din Stockholm s-a putut feri de acele gafe, prin efectele cărora au fost premiați altă dată scriitori de mîna doua ca Paul Heyse, Karl Gjellerup, Yeats, Rabindranath Tagore și Grazia Deleda. Căci Thomas Mann e, fără îndoială, un puternic prozator de cea mai nobilă speță și mai mult decît atît: scriitorul cel mai reprezentativ al lumii moderne germane și un european dintre cei mai proeminenți. Opera lui artistică și constructivă în sensul unui nou umanism european clădit pe forțele cristalizate ale trecutului, depășește cu mult domeniul literaturii, domeniul artei abstracte. Thomas Mann e unul dintre cei mai rari umaniști ai timpului. E artistul rafinat și nespus de clasic în întreaga lui ținută, a nuvelei *Der Tod in Venedig,* e autorul celui mai internațional dintre romanele ultimelor decenii, *Der Zauberberg,* și, totodată, democratul republican, care a găsit convingătoare cuvinte de laudă pentru „Tatăl Ebert" și care, ca și fratele lui, Heinrich Mann, s-a impus pentru o cît mai strînsă legătură culturală între Franța și Germania. El e omul datoriei, ori de cîte ori se ridică voci în jurul chestiunii supreme: coeziunea spirituală a continentului nostru. E oare de mirat atunci faptul că întreaga opinie publică a Franței a salutat cu entuziasm știrea că Thomas Mann, autorul lui *Pariser Tagebuch,* a ajuns laureat al Premiului Nobel? Dacă un eseist european a reușit să realizeze în scrierile lui un program suprem de politică culturală, atunci acesta a fost autorul tristului roman al „decăderii unei familii", autorul lui *Buddenbrook.* Evoluția spirituală, prin care a trecut într-o ținută exterioară întotdeauna liniștită și suverană, l-a dus de la izolarea individualistă a unui pro-

---

[9] „Gândirea", nr. 1—2/1930, rubrica: „Idei, oameni, fapte".

zator îngrădit de propriile-i mijloace și de probleme stinghere, pînă la o afirmare puternic interiorizată față de comunitate, față de undele largi ale structurii sociale, față de tot ce e cu adevărat european.

Opera lui Thomas Mann e un complex larg și foarte variat, cu toate că prezintă un caracter unitar și pecetea sigură a unei voințe, care și-a știut rostul de la început. Fanatismul subtilului prozator n-a cunoscut decît ținte dintre cele mai grele. Deseori a fost comparat cu C. F. Meyer și cu Gustave Flaubert. Omul acesta din zilele noastre, care trăiește în anii de izbîndă a radiofoniei și a cuceririi aerului, scrie tot atît de încet, tot atît de dificil ca sihastrul uriaș de la Croisset. De la el a emanat și părerea cea mai justă despre scriitorul conștiincios. După Thomas Mann scriitorul ar fi „un om căruia scrisul îi cade cel mai greu". În ce privește însă viața exterioară, germanul e cu totul altul decît singuraticul Flaubert. E omul societății, care nu se ferește de apropierea politicii, e călăuza etică a două generații, e un orator sărbătorit, deși nu e nimic mai puțin decît orator. Discursurile lui sînt minunate exemple de proză dinamică, dar suveranul scriitor nu dispune de organul și de verva necesară spre a le transmite publicului. De abia apariția în volumele clasice ale ediției complete editate de S. Fischer justifică, în întregime, ținerea acestor discursuri și conferințe.

Lipsa unei imaginații bogate, conturează de la început structura prozaică a marelui romancier, nuvelist și eseist. În anii din urmă, după apariția formidabilei compoziții a *Muntelui vrăjit,* eseistica pare a lăsa chiar nuvela și romanul cu mult în urma ei. Și cîtă eseistică umanistă se desfată însuși în *Der Zauberberg* și în cele cîteva fragmente publicate din noul roman *Joseph?*

Cel ce a scris minunata proză cristalină, a nuvelei *Tristan,* discursul despre *Goethe și Tolstoi* susținut de avîntul calm al unui simțămînt nobil pentru esența umanității, e, totodată, europeanul sobru și delicat al *Jurnalului Parisian.* Pentru poporul german și pentru primele decenii ale secolului nostru, numele lui Thomas Mann reprezintă cu mult mai mult decît acela al lui Gerhart Hauptmann, și el laureat al Premiului Nobel. Căci figura lui Mann, apariția ei în haosul prefacerilor de după marele război, înseamnă o chezășie pentru balanța spiri-

tuală a Apusului. Ținuta lui nu e îngrădită de orizontul operei. Pentru contemporanii germani, fiul acesta al unui senator din vechea cetate hanseană Lübeck și al unei mame de sînge creol, e cel mai bun mînuitor al limbii germane, alături de Rudolf Borchardt și Wilhelm Schäffer, și trebuie considerat drept solul conștiincios al mentalității celei mai sănătoase, care a pătruns dezvoltarea Germaniei noi, de la falimentul monstru al războiului și pînă la fortificarea sigură a Republicii. Toată opera lui e un foarte cumpătat manifest pentru o cît mai trainică organizare sufletească. Soarele lui Goethe se așterne și peste ideile lui Thomas Mann. Înțeleptul de la Weimar apare din cînd în cînd în slova urmașului tîrziu.

De aceea autorul atîtor discursuri, scrise numai pentru a mulțumi „chemarea zilei" — ultimul său volum de eseuri și discursuri poartă semnificativul nume *Die Forderung des Tages* — se complace mai mult în admirația lui Flaubert decît a lui Dostoievski, se apropie mai mult de Conrad Ferdinand Meyer și Theodor Fontane și de eroii lor mai mult sau mai puțin monomani, decît de sufletele rusești, în care strigă alte zeci și mii de suflete. De aceea e admiratorul caracterelor organizate, nu al „însuflețiților" [...].

Thomas Mann a povestit de multe ori cu cîtă greutate scrie neîntrecutele lui pagini de proză densă și ritmică, în care locul acțiunii e de obicei schițat numai pentru a permite o mai precizată dezvoltare a conflictului omenesc. Nu o dată conflictul se numește: luptă interioară între pornirile individualiste, izolate ale artistului și legile societății din care face parte. Nu o dată artistul burghez Thomas Mann a preferat să treacă de partea burghezului. E chiar îndrăgostit de atmosfera limpezită ce trăiește în societatea hanseană. Se simte mai bine aproape de un „joli bourgeois à la petite tâche humide", decît alături de vreo alură de artist, ieftin născocită și expusă. În arta lui orice nuanță e castă, e nobilă și — înainte de toate — reținută. Nici un gest de prisos, nici o aluzie, care ar putea să lipsească. Mann creează pe platforma cea mai largă a vieții și totuși nu s-a hazardat niciodată prea departe. Dimpotrivă. Cercul a fost atîta vreme strîns în jurul persoanei lui proprii, dar s-a adîncit, fără de excese, fără de cuvinte ușor pronunțate. Însăși existența artistului i se pare deseori suspectă și de aceea nu se

ferește deloc s-o ironizeze, să-l declare cu desăvîrșire neapt pentru învingerea greutăților celor mai firești ale societății. (E tema celor două nuvele, traduse în românește: *Tristan* și *Copilul minune*). Un umor subtil pătrunde, ca la Thackeray și la alți prozatori englezi din secolul trecut, prin atîtea falduri mari și mărunte ale vieții, iar ironia nu se dă înapoi, nici cînd se întîlnește cu moartea, ca în atîtea pagini ale romanului *Der Zauberberg,* a cărui acțiune se petrece într-un sanatoriu izolat de tuberculoși, de pe una dintre ridicăturile localității elvețiene Davos, unde mii de bolnavi din toate țările Europei formează un fel de republică aparte, ce-și are și nevoile și legile și obiceiurile ei.

După cum am relevat, ilustrul prozator e stăpînul unei imaginații destul de restrînse, care nu vrea să cutreiere distanțe prea mari, dar care reușește să stabilizeze imaginea în cuvinte limpezite, liniștite. Tocmai imaginația aceasta restrînsă care l-a determinat, de atîtea ori, să nu încerce călătorii prea forțate ale gîndurilor și să rămînă cuminte la elementele autobiografice, la zona exterioară a burgheziei, în care apariția artistului intervine ca un fel de mică nenorocire, a făcut din el un mare stilist, care, scriind cinci cuvinte, o singură propoziţiune, e captivant și recunoscut prin densitatea organizată a stilului. Bernhard Diebold l-a caracterizat perfect pe August Strindberg în două cuvinte: fabula biografică. Cred că aceleași cuvinte se potrivesc de minune și pentru Thomas Mann, care în cel mai vestit dintre romanele lui, n-a făcut în fond altceva decît să povestească istoria familiei lui, preschimbîndu-i numai numele în acela de *Buddenbrook*. În toată opera lui, fondul principal și hotărîtor al acțiunii rămîne fabulă biografică.

Luptătorul Mann e solul unei idei umanitariste, ce n-are nevoie de confesiuni gălăgioase pentru a fi crezută. Rana-i e totodată dulceața tainică a vieții. E un gentleman serios îmbrăcat, tatăl destul de supărat al unor copii, care n-au moștenit talentul și seriozitatea părintelui și care se expun cu pretenții de scriitori și actori în fața publicului german ce-i înjură în aceeași măsură în care laudă autorul celor mai nepieritoare romane germane din primul pătrar al secolului nostru. Conștiinciozitatea e minunea cea mai rară în scrierile acestui mare european, care, pornind de la Schopenhauer, Nietzsche și Richard

Wagner, a recunoscut că liniștea cea mai rodnică crește în jurul figurii lui Goethe. De la Wagner a împrumutat ideea „Leitmotivului", pe care a transpus-o în literatură, de la Goethe a învățat — o scrie însuși într-o prefață la romanul *Die Wahlverwandtschaften* — felul cum se poate lărgi cadrul interior al intuiției, fără o prea vădită intensificare a mijloacelor în afară.

Ultimul său roman, *Der Zauberberg*, e o oglindă a Europei ce-și caută echilibrul, ferindu-se de psihologia destrămătoare a lui Tolstoi. Chiar dacă ar fi numai această carte, Thomas Mann ar rămîne o figură reprezentativă a secolului, căci opera aceasta de proporții cu totul neobișnuite înseamnă polul lui Dostoievski, înseamnă idealizarea poetică a principiilor fiziologice. În *Der Zauberberg*, autorul ne-a dat imaginea unei „anatomii lirice", care ne deschide ochii spre atîtea zări încă necunoscute, ca și spre ținta misiunii omului apusean. Pe „muntele de vrajă", un german tînăr, Hans Castorp, „om obișnuit", de care pare oarecum îndrăgostit autorul, mîngîindu-l, cu epitete discrete, devine intermediarul dintre un evreu, un italian umanist, un olandez și o rusoaică. Nici unul dintre ei nu cîștigă partida marelui joc al vieții, dar recunoașterea atîtor fericiri și dureri firești devine încetul cu încetul platforma unei „existențe nicidecum importante", prefăcîndu-se apoi, ca prin vrajă, într-o poartă uriașă, ale cărei aripi se deschid larg spre nemărginire, se deschid pentru cei învinși. E, așadar, ceea ce se numește de obicei un „Bildungsroman", un roman educativ, care poate sta cu cinste alături de celălalt „Bildungsroman" al germanilor, *Wilhelm Meister*. S-a spus cîndva că, Mann ar fi întreprins o nespus de însemnată faptă patriotică, prezentîndu-l pe Hans Castorp Europei, tocmai fiindcă figura lui reprezintă cea mai interiorizată și cea mai nepretențioasă specie de german, din cîte cunoaște literatura modernă. Noi credem că fapta lui a fost și patriotică și umanistă, în înțelesul cel mai larg al cuvîntului, și ne place să confundăm ținuta eroului, a acestui „frumos burghez" tuberculos, cu aceea a tineretului de pretutindeni, dornic de o aprofundare omenească a creșterii lui.

Decernat lui Thomas Mann, Premiul Nobel pentru literatură a recăpătat ceva din prestigiul lui de altă dată. Premiul ca atare nu ridică nivelul valorilor de acum

create, dar e onorat, e ridicat la un rang mai înalt, fiind pus în legătură cu numele unui mare prozator și ilustru european. Înțeleptul umanist n-a avut de cîștigat prea mult de pe urma premiului, instituția lui Nobel ne-a dovedit, însă că, chiar după foarte multe gafe, tot ar mai putea reuși să se regenereze.

MIHAIL SADOVEANU[10]

Numele lui Mihail Sadoveanu însumează o lume creatoare de o infinită și multiplă bogăție, iar dacă în imediata noastră apropiere sau în cine știe ce ținuturi depărtate se aduce vorba despre români, în gîndurile a mii și mii de oameni este evocată figura lui. De zeci de ani Sadoveanu este considerat nu numai cel mai de seamă reprezentant al scrisului românesc contemporan ci, pe drept cuvînt, focarul spiritualității și creativității românești. Căci ceea ce scrisul său a dăruit, în mai bine de o sută de volume, unei lumi care-l ascultă cu venerație, a fost tocmai risipa mărinimoasă din preaplinul unei firi bogate, specifice caracterului său național. Lucrurile cele mai simple și valabile, în sensul vitalității românești — așa cum o găsim la Ion Creangă — Sadoveanu le-a exprimat de nenumărate ori în opera sa; inexprimabilul care totuși se străvede limpede și pur printre rînduri și care poate fi sesizat numai de către cei aleși, el l-a oferit, asemenea podgoreanului care nemaiștiind ce să facă cu o recoltă neașteptat de bogată, scoate coșurile cu struguri dulci la poartă, pentru ca drumeții, vecinii și pribegii de pretutindeni să se înfrupte din ei. Cît de neașteptată i-a apărut lui însuși uriașa recoltă, o știm din numeroase mărturisiri în care domnește un ton de aproape copilărească mirare. Nu trebuie să vedem aici nicicînd o falsă

[20] Articol apărut în volumul *Omagiul lui Mihail Sadoveanu — cu prilejul celei de-a 75-a aniversări*, E.S.P.L.A., 1956. Textul ca atare fusese, mai întîi, publicat în limba germană, în *Neuer Weg* (nr. 70 din 4.XI.1955). Despre Mihail Sadoveanu, O. W. Cisek a mai scris în coloanele revistei „Neue Literatur“ (nr. 6, decembrie 1960), după cum a prefațat și volumul de nuvele *Păcat boieresc*, tipărit la Editura Tineretului (1956). în traducere germană.

modestie, ci în mod limpede un simțămînt care izvorăște din sfera anonimă a potențelor poporului, ridicînd totodată elementele autentic românești pînă la un nivel spiritual ce-și păstrează valabilitatea în toate depărtările lumii.

Tu, cititorul meu, te-ai întîlnit vreodată cu omul Sadoveanu? L-ai zărit poate pe unul din bulevardele înțesate de lume ale Bucureștilor, ridicîndu-și pălăria sa de artist, cu boruri largi și lăsînd părul alb ca neaua să fluture o clipă în adierea vîntului, pentru a răspunde la salutul unui țăran sau al unui muncitor? L-ai văzut oare pe neobositul drumeț cutreerînd căi nebătute, departe, undeva între păduri de pini și stînci prăpăstioase? Sau l-ai întîlnit pe vînătorul Sadoveanu în cîmpia Dunării, pîndind dropii și alte păsări sălbatice? Sau urmărind urși și mistreți în desișurile Carpaților? Ori l-ai întîlnit pe zelosul pescar pe malurile Bistriței? Sau pe răbdătorul tovarăș al năvodarilor din Dobrogea? Sau pe prietenul la un pahar al tăietorilor de lemne din nordul Moldovei?

În sfîrșit, dacă l-ai întîlnit îl știi, fiindcă ți s-a întipărit în minte. Căci la dînsul toate sînt cumva dincolo de proporțiile obișnuite. Nu numai dimensiunea făpturii lui, statura sa înaltă și trupeșă care ar fi pus în umbră pînă și pe aceea a lui Walt Whitman, dar pînă și gesturile domoale, elocvența vorbei dar și a tăcerii lui, liniștea înțeleaptă a privirii sale...

Nimeni cu cunoaște ca el colțurile cele mai singuratice ale ținuturilor românești, nimeni altul n-a pătruns ca el în dumbrăvile străvechi, n-a privit ca el în adîncurile mlăștinoase ale diferitelor crustacee și batraciene. Pe toate le cunoaște, salamandre, gîndaci de apă și tot felul de făpturi ale adîncurilor. În această privință el nu rămîne în urma autorului lui *Faust*, și e , într-adevăr, așa de parcă le-ar înțelege limba, după cum o înțelege și pe aceea a oamenilor sărmani, a celor mai oropsiți și mai obidiți. Căci Sadoveanu poate fi asemuit totodată, încă din tinerețe, cu un alt drumeț, cu Maxim Gorki.

Mihail Sadoveanu s-a născut la Pașcani, un mic orășel de provincie din partea de miază-noapte a Moldovei, în ziua de 5 noiembrie 1880, ca fiu al unui avocat modest, în vreme ce mama lui se trăgea dintr-un neam de ciobani. Din moși-strămoși, înaintașii părintelui său au trăit în Sadova, un tîrgușor puțin cunoscut din Oltenia, înainte ca unul din ei să se așeze în ținutul mărginit de

apele Moldovei și Prutului. Astfel și-a luat acesta numele de Sadoveanu, nume care după cîteva decenii avea să devină cunoscut în lumea întreagă prin opera scriitorului nostru, tipărită în peste douăzeci și cinci de limbi și în milioane de exemplare.

Sadoveanu urmează școala primară la Fălticeni, liceul la Iași și începe de timpuriu să-și publice primele povestiri, pășind în felul acesta pe drumul spre o faimă tot mai mare. Nu ni-l putem închipui pe tînărul Sadoveanu șovăind sau îndoindu-se vreodată de chemarea lui, dorind măcar o clipă să devină altceva decît povestitor. Căci în tot ce a înfăptuit el încă din tinerețe, se simte conștiința de neclintit a celui chemat.

A dovedit-o încă de la început cînd a prins să se ocupe de poezia populară românească; o culegea de unde putea să-i dea de firul viu, de pe buzele vreunui cioban bătrîn; zile și nopți întregi sta aplecat peste textele cronicarilor moldoveni, Neculce, Miron Costin, parcurgîndu-le cu venerație; a cunoscut drumul spinos al celor doi mari înaintași ai săi: Creangă și Caragiale. Dar ce-ar fi putut oare să-i stea în cale, sau ce-ar fi putut să clatine acea siguranță de sine înnăscută, ce și-a avut mereu sursa într-o uimitoare vitalitate? Așa s-au scurs anii și succesul și laudele lumii treceau pe lîngă el fără să-l tulbure, în timp ce continua fără răgaz să umple mii de pagini cu scrisul său mărunt, sau se pierdea ca drumeț în locurile unde nimeni nu s-ar fi gîndit să caute un scriitor perseverent și de pe atunci celebru: în codrii nepătrunși, în stufărișul des al mlaștinilor, între Călărași și Galați, la vînătoare, la pescuit sau la o partidă de șah.

Sadoveanu a fost primul povestitor român care a străbătut Delta Dunării și a pășit pe tărîmul de lumină crudă al Dobrogei, dînd întruchipare celor văzute și trăite. Și cînd, mai tîrziu, schimba adesea ținuturile și cuprinsul patriei cu trecutul ei îndepărtat, el dădea și aici de meleaguri neumblate încă de nimeni. E de la sine înțeles ca el să ocolească tot ce era modern și supus schimbărilor modei, tot ce era lipsit de echilibru și pătruns de senzațional. În nici un chip el, povestitorul liniștit al nenumăratelor istorisiri de dragoste, de război, de haiducie, basme și legende — nu se lasă tulburat în scurgerea domoală a scrisului său.

Pe atunci Sadoveanu părea încă potrivnic istoriei în accepţiunea spiritului european. Tot ce avea semnificaţia existenţei nelimitate în timp şi spaţiu, ceea ce se profila pe fundalul cotidianului ca ansamblu simbolic de trăire şi se condensa în mit, basm sau legendă, îl atrăgea pe atunci în mod irezistibil pe Sadoveanu, îl îmbia la repovestire.

Ne-a dat, în anii următori un număr impresionant de romane şi nuvele istorice. Pornirea lui nestăvilită de a povesti părea contemporanilor de-a dreptul uluitoare. Vraja cea mai pură a artei sale se desprinde însă de cele mai multe ori din fragment, din puterea liniştită a unei intuiţii, cu care scriitorul, stăpîn pe o sensibilitate pururi trează, se apropie de lucruri şi fiinţe. Astfel clocotul creator rupe orice zăgaz al scrisului, orice construcţie, orice formă care e prea strîns legată de consecinţe, părăseşte, fără grijă, dezlegarea conflictelor ce prezintă oarecare dificultăţi. Cînd stă faţă în faţă cu imensitatea naturii, simţul său adulmecă păgîna veşnicie. Astfel zăboveşte şi acolo, se simte un timp ca acasă. În cursul povestirii, şi nu mai puţin ca unul din mijloacele naraţiunii, acest sentiment păgîn, acest suflu elementar îşi cere dreptul, drept căruia nimeni nu i-a prescris încă legile. Şi nu e vorba aici, cum s-ar putea crede, de ignorarea regulilor consecuţiei epice; aici avem de-a face cu nenumărate particularităţi care ţin în ansamblul celor povestite şi ceea ce se impune e tocmai reprezentarea firească a accidentalului în totalitatea expunerii. Căci Sadoveanu nu se sfieşte să interpeleze lucruri sau chiar mici întîmplări pe care le observă poate în timp ce scrie sau de care îşi aminteşte în mod cu totul întîmplător.

Şi totuşi, aceasta nu se explică cîtuşi de puţin prin dorinţa de a părea subtil şi interesant, călcînd regulile formei epice, aşa cum e cazul multor prozatori ai vremii noastre, ci prin caracterul spontan şi liber al povestirii, care se desprinde parcă direct de pe buze. Deşi, datorită neîntreruptei sale legături cu toate păturile poporului său, Sadoveanu a devenit un rar cunoscător de oameni, el nu a preţuit niciodată acea scormonire a sufletului pe care mulţi o preţuiesc într-un mod exagerat, considerînd-o psihologic necesară. Chiar şi cauzalitatea în desfăşurarea acţiunii rămîne pentru scriitorul nostru în multe privinţe neesenţială. Desigur însă că lumea poves-

tirilor sale are o geografie atît de întinsă, încît ne oferă și exemple contrarii. Dintre acestea fără îndoială că face parte și romanul *Baltagul*, excelent tradus de Herald Krasser în limba germană, sub titlul *Nechifor Lipans Weib (Femeia lui Nechifor Lipan)*, traducere ce a fost publicată în mai multe ediții.

În plenitudinea stufoasă a acestei opere atît de bogate și de robuste, nu e loc de bună seamă pentru lucruri mărunte sau pentru prețuirea exagerată a unor porniri sufletești așa-zis interesante. Numai revărsarea forțelor naturii în sfere de existență pe care omul nu le mai poate cuprinde cu simțurile de care dispune, l-a putut captiva mereu și mereu, pe scriitor, astfel că atenția sa cea mai trează se îndreaptă adesea asupra unor sfere de existență necontrolate de moral, asupra caracterului de plantă a ființelor ce respiră inconștient. Ai atunci senzația că făpturile plăsmuite de Sadoveanu ar fi crescut direct din locurile împădurite colindate de el, din tină și smîrc, ori din apele umflate și putrede ale bălților Dunării și Deltei. Niciodată aproape nu i-ar trece prin minte lui Sadoveanu să desprindă aceste făpturi din natura care le-a născut, ori să le mute pe tărîmuri străine lor; un cîine, un cal, un lup sau vreun pește străvechi poate să devină, tot atît de bine ca și un om, erou al unei povestiri.

Peste tot îl ademenește și îl seduce abundența. Și aici puterea de evocare a cuvîntului său, nu rămîne în urma culorilor grase din naturile moarte ale meșterilor flamanzi și olandezi. Astfel, bucatele și băuturile, fie oaia la frigare, ciorba de pește, rasolul de crap ori dovleacul copt, vinul nou ori țuica cu mireasmă îmbătătoare, în povestirea lui Sadoveanu sînt contemplate, apreciate, zugrăvite și gustate de omul îndrăgostit de priveliștea ademenitoare oferită simțurilor sale de gustul și mirosul ce-l ispitesc. O, toate acele bunătăți, le simți de parcă ți s-ar topi în gură și artistul zugrăvește snopul de grîu cu voluptatea unui adevărat amant!

Dar scriitorul știe și — în mod laconic — să-și zăgăzuiască șirul vorbelor cu un gest stăpîn, mai cu seamă în dialoguri sau în momentele cînd tăcerea însăși poate să exprime mai mult ca orice. Și cititorul aplicat are tocmai aici prilejul să găsească printre rînduri nespus de multe gînduri care vor scăpa celui ce citește superficial. Prin astfel de episoade care se găsesc din belșug în opera

sa, se poate vedea că Sadoveanu e, cu privire la substanța și ecoul ideatic al consecuției cuvintelor, adept al acelei convingeri ce a fost exprimată de Goethe printr-o frază atît de simplă: *„Arta este tălmăcitoarea inexprimabilului"*.

De altfel, și umorul lui Sadoveanu se manifestă de preferință și în modul cel mai original în dialoguri și prin acele tăceri ce țes din umbră și pline de sensibilitate pentru tot ce e de abia vag indicat printre cuvinte; e un umor, de altfel, care păstrează adesea un fel de condescendență bătrînească și care izvorăște din superioritatea unei contemplări meditative, cu zîmbet înțelept. Căci ultimul cadru sensibil al acțiunii rămîne mai întotdeauna atotputernica tăcere. Chiar și gesturile violente, abrupte, duritatea și stridența sînt percepute numai în cadrul larg al unei liniști suverane și decisive. Nici un gest brusc, nici un strigăt de spaimă nu are în romanele și nuvelele lui Sadoveanu rostul de a provoca uimire. În lumea acestor povestiri pare să domnească acea împăcare ce, prin prizma forțelor primordiale ale ființei, domolește orice zgomot, orice izbucnire, — ceva înrudit într-un fel oarecare cu „legea blîndeții" a lui Adalbert Stifter. Alături de aceasta se întîlnește însă din plin o abundență de „naivitate" în sensul categoriilor de creație din concepția lui Schiller, se simte sufletul elementar, mai mult, infinitul cosmosului însuși cuprins în minuscul și minim, în frîngerea razelor de lumină pe o suprafață de apă mică cît o palmă. E o armonie ce redă chiar și în fragment imaginea unei lumi nemărginite.

Căci e vorba aici de o bogăție în adevăr jeanpauliană, care nu are însă nimic din rătăcirea arbitrară în cercurile fanteziei, și seamănă mai curînd cu un copac viguros, crescut din măduva fierbinte a pămîntului. Și, cu toate acestea, voința creatoare a scriitorului se manifestă aproape impersonal în povestirile sale, precum și în făpturile cărora el le-a dat ființă, în toți acei eroi și pseudoeroi din trecutul și prezentul plăsmuit de el, în domnitorii și boierii, ciobanii, haiducii și dezertorii săi, în cei singuratici, rătăciți sau dispăruți care au pierdut marile drumuri ale vieții, refugiindu-se în desișuri neumblate și în ascunzișurile naturii, spre a-și afla acolo mîntuirea, topindu-se acolo, încetîndu-și existența de ființe autonome,

înecați în adîncul pădurilor, pierduți în zăvoaiele apelor mari, sub ceruri depărtate.

În felul acesta se împlinește destinul multor eroi din proza epică a lui Sadoveanu. Dar și acest șir aproape interminabil se încheie în cele din urmă cu figura unui tînăr țăran, care în timpul războiului împotriva Uniunii Sovietice cade prizonier și făcînd astfel cunoștință cu lumea de acolo, se întoarce acasă înarmat cu o experiență bogată, ca să construiască societatea cea nouă. E Mitrea Cocor, de data aceasta unul care acționează cu totul altfel decît pseudoeroii de odinioară ai lui Sadoveanu; aceasta pentru că și epoca în care scriitorul își sărbătorește cea de a 75-a aniversare a nașterii sale e cu totul alta.

De la apariția povestirilor publicate de Sadoveanu în volumul *Bordeenii* sentimentul său de compasiune pentru cei sărmani apare tot mereu sporit.

De ce să ne minuneze deci faptul că, astfel, la Sadoveanu un conac boieresc, cu cele patru odăi spațioase ale sale, apare în ochii țăranului sărac asemenea palatelor din basme?

În *Foi de toamnă* și *Pildele lui cuconu Vichentie,* par să se găsească deja mai multe posibilități de critică a societății, iar în *Hanu-Ancuței,* una din lucrările cele mai răspîndite ale lui Sadoveanu, apărută în 1928, găsim destule cuvinte tari, necruțătoare, la adresa orînduirii vremii, în ciuda faptului că povestirile oaspeților de la han sînt împănate de gustoase fripturi de pasăre, pîine proaspătă și vin limpede cum e cleștarul — bunătăți pe care Ancuța le pune dinaintea fiecărui oaspe, fără să aștepte să fie rugată. A urmat apoi epoca marilor și în parte a extinselor romane istorice ale lui Sadoveanu, perioadă de creație care e caracterizată prin titluri ca *Șoimii, Zodia Cancerului, Nunta domniței Ruxanda, Frații Jderi* și *Izvorul alb.* N-ar avea nici un rost să cităm și alte zeci de titluri de volume, fără a putea cuprinde totuși problemele lor de formă și conținut. Să menționăm doar că deja în acțiunea romanelor *Șoimii* și *Zodia Cancerului,* unele fapte apar într-o lumină nefavorabilă pentru boieri și favorabilă în schimb țărănimii, deși curgerea molcomă a narațiunii influențează și scenele dramatice, înlănțuindu-le organic în totalitatea operei, care e construită într-o formă mai mult episodică decît epică.

De-a lungul ultimelor decenii, Sadoveanu a fost unul din cei mai activi și mai de frunte luptători împotriva fascismului și ororilor lui. Foarte curînd după 23 august 1944, scriitorul și-a ținut prima sa conferință avînd ca temă: *Cu fața spre Răsărit*. Iar în anii care au urmat, el a continuat nu numai să creeze noi și valoroase opere literare, ci a acționat fără zăbavă în slujba prieteniei celei mai strînse cu Uniunea Sovietică.

După romanul care zugrăvește destinul și nădejdile de viitor ale lui Mitrea Cocor, Sadoveanu a revenit la tema epică a romanului *Șoimii*, pentru a ne da o nouă variantă a sa în *Nicoară Potcoavă*, operă strălucitoare de viață a bătrîneții sale. Felul în care ne e înfățișată aici, în curgerea meandrică a povestirii, întreaga epocă a domnitorului moldovean Ion-Vodă cel cumplit și a urmașilor săi, face din această lucrare un monument nepieritor al limbii române. Căci reînvie aici încă o dată tot ceea ce a caracterizat pe Sadoveanu încă de la începutul carierei sale de povestitor: fericita lui comuniune cu natura și vraja verbului său, care știe să dea imaginilor istorice pălite de vreme, suflul viu al actualității. Puternicei viziuni istorice a acestei opere îi este proprie tinerețea nemuririi.

Dar ce-a scris Sadoveanu în urmă cu un an? Și ce-a scris oare ieri? Destul însă cu întrebările, destul cu explicațiile sărăcăcioase care își cunosc prea bine propria lor insuficiență. Poate oare o biată cupă să cuprindă infinitul? Asemenea fluviului care curge domol, purtînd în oglinzile apelor lui o întreagă lume cu zilele, cu anii și constelațiile cerului ei, el e încă departe de mare. Plin de uimire stăm la țărm și cel care înțelege cît de puțin, ce a avut și ce mai poate avea astăzi semnificație într-o asemenea existență, acela va sta un timp pe gînduri: ce-ar putea să-i mai ureze maestrului?

Aducîndu-și aminte de vinul auriu din *Hanu-Ancuței*, și cuprins de o adîncă emoție, va rosti doar aceste cinci simple cuvinte germane — cuvinte care în româneasca lor tălmăcire conțin tot atîtea silabe, din vremuri vechi întrebuințate în patria lui Sadoveanu și care sînt pline de căldura inimii însăși: *Noch viele Jahre lebe er!* La mulți ani!

GEORG TRAKL[11]

Existența lui Georg Trakl, cel mai de seamă poet pe care poporul Austriei l-a produs vreodată, pare o minune în timpul nostru, într-o epocă a crizei lirice, a tendințelor de exagerare, ce se nasc din neputința vieții sufletești, pe cînd mașinile, pianele cinematografelor și toată gălăgia zilei asurzesc multe urechi și le fac incapabile de-a mai auzi sunete singuratice, pornite parcă dintr-o altă lume, de care noi cu greu ne apropiem.

Sinteza vieții sale exterioare e următoarea: Născut în anul 1887 la Salzburg, străbătu o copilărie sfioasă, dar plină de enigmele întîmplărilor fără nume, rămase un singuratic, îndepărtat de programele literare ale zilelor noastre, trecînd stîngaci prin viață. A fost farmacist; muri în 1914, înspăimîntat de cruzimile războiului, și după cum se presupune, în urma unei otrăviri cu o doză prea mare a unei doctorii calmante. Se presupune, într-adevăr. Sigur însă nu se știe nimic. Un suflet care tremura la adierea vîntului, n-a putut să vadă craniuri risipite, brațe rupte, pîntece desfăcute de ghiulele! Pe cînd era farmacist la Salzburg, a scris două volume de versuri, puțin, prea puțin citite, deseori lăudate de cîțiva prieteni. Singurul om care a luat parte la înmormîntarea acestui mare poet a fost un soldat prost, ordonanța „ofițerului farmacist", Trakl.

Poporul german a pierdut în război mulți din scriitorii săi tineri și cu mare viitor. Pe Stadler, Lichtenstein, Lods, Lemm! Dar nici unul din poeții noi, nici Pan-ul evocator, expresionist al naturii largi și colorate, adică Theodor Däubler, nici „prietenul lumii" Franz Werfel n-a ajuns la o culme absolută, de unde vocea poetului se avîntă deasupra oricărei îndoieli, adică la poezia firească, organică și mare, cîntată de elegiacul austriac cu atîta nepăsare izolată față de legile și cerințele timpului.

Deseori s-au făcut comparații între Trakl și Hölderlin. Și pe drept. Căci amîndoi nu au avut nimic comun cu atmosfera vremii lor, amîndoi sînt poeții toamnei. Hölderlin e mai simplu, iar ardoarea simplicității sale are mai multe înfățișări, pe cînd Trakl e mai diferențiat, mai

[11] „Cugetul românesc", an I, nr. 6, septembrie, 1922.

bolnăvicios, posedînd mult mai puţină unitate în întregul operelor sale. Pe lîngă Goethe, Hölderlin e poetul cel mai apropiat de respirarea lumii antice, de spiritul elen. După el numai Nietzsche și, îndeosebi Georg Trakl au dat aspecte necunoscute încă unui cerc întreg de motive lirice, ce conţin toată seninătatea și monumentalizarea străvezie a soarelui apolonic.

Dar pentru Trakl drumul străbătut pînă la lumina aceea liniştită a fost greu, plin de frunze veştede, muiat de ploi nesfîrşite, mărginit de putregai, de seară şi de culoarea brună a toamnei. La periferia oraşelor mici se odihni, văzu cu ochi înţelegători tristul trai al oamenilor, amorţire multă, corbi mulţi. (Şi aceasta nu fiindcă ştia cine a fost Poë, Baudelaire, Laforgue). Surioara moartă a poetului răsări din crengi veştede, şezu lîngă el în nopţile, cînd din pădurea moartă păsări îl chemau cu strigăte sinistre. Întreaga sa viaţă n-a fost decît un văl de agonie, rupt pe alocurea, pentru a face loc unui soare arămiu și tomnatec, pentru a duce mireasma fructelor coapte în ţinutul vedeniilor.

Individualitatea fluidă a poetului se îndreaptă spre ţinuturile nesfîrşite ale sufletului, spre o lume transcendentă, aşa că apariţiile şi visurile din înfăptuirile sale poetice ne aduc azi deseori aminte de figurile lui El Greco şi de scenele amurgite ale marelui pictor german Hans von Marées. Pronunţînd numele din urmă, apropierea lui Hölderlin e și mai evidentă. De la tablourile *Ganymed, Baia Dianei, Scenă din pădure* și pînă la Trakl e numai un pas. Aci întreaga inspiraţie e întrupată de chipuri, ce se pierd în privelistea amurgită a toamnei. Ca și la Greco, materia e deseori spiritualizată, prefăcută în duh. În zona aceasta de senzaţii nu e loc pentru iubire, pentru motive erotice. O singură dată poetul trezește trecutul, spunînd:

Cînd luam mîinile tale înguste,
Deschideai ușor ochii rotunji
De-atunci e mult.

De-atunci e mult!... Pulsaţia oricărei existenţe materiale e îndepărtată din zarea tristă a acestui poet-sihastru care-și murmura versurile monotone, fără a lua în seamă repetări de cuvinte sau disonanţe în sensul impre-

siilor, desemnate pe fondul aproape unic al toamnei. Oamenii sînt umbre, pe nesimțite conduse de soartă, morții trăiesc, chipul agonic al naturii apare în orice colț al orizontului. Cîteodată expresia suferinței e chiar mocirloasă, iar haosul negru și nesfîrșit se învîrtește în jurul făpturii neputincioase și pasive, dar, de cele mai multe ori, moartea aduce cu sine o aureolă din razele amurgului.

În poeziile lui Georg Trakl tristețea vieții de soldat, ceața, frunzele căzute, orașele mici provinciale, agonia toamnei precum și veșnica favorizare a cîtorva culori ne aduc aminte de un poet român, prea puțin cunoscut: de Bacovia! Fără îndoială, Trakl vede mai mare, mai transcendent. Deseori închegarea de motive care la Bacovia se manifestă ca o încercare vagă, la Trakl e o înfăptuire covîrșitoare. Există însă între poeții aceștia o înrudire ce nu se poate nega, mai cu seamă între poeziile rimate ale lui Trakl și versurile poetului român. Pe cînd Bacovia iubește fanatic „violetul", Georg Trakl nu se poate despărți de culoarea „albastră și brună". La poetul român al dezamăgirii, s-aud gorniștii în „fund la cazarmă", iar Trakl spune: „Singuratec un soldat își cîntă melodia tristă". Citind poeziile celor doi poeți, răsfoind *Die Dichtungen von Georg Trakl* (Kurt Wolff Verlag) sau *Plumb* de Bacovia, întîlnim mereu impresii asemuitoare acestora:

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe...

Dar pentru Trakl unele momente de deznădejde cruntă au fost un purgatoriu, din care apoi au răsărit acorduri pline de o frumusețe incomparabilă, neîntrecută încă. Pămîntul tomnatec din el a născut un cer senin, chipurile fantastice au dispărut în fața unei lumi dumnezeești și curate. Bacovia a rămas în întuneric, ca și numele său. Puțini îl cunosc, puțini știu că valoarea elementelor lirice din poeziile sale stă deasupra oricărei laude ieftine retorice.

După toate probabilitățile, Bacovia va rămîne *un poet al României,* Trakl e în versurile sale un european, veșnic viu.

Însă în preajma singurătății versurile celor doi poeți se contopesc cîteodată în noi. E toamnă atunci, amurg și amorțire dureroasă.

ROMANTISMUL GERMAN[12]

Dacă o lămurire a substanței romantismului englez și a forțelor sale dinamice în literatură, precum ne-a dat-o domnul prof. Dragoș Protopopescu în interesanta-i conferință, a fost foarte indicată să ne convingă totodată de existența elementelor romantice în literatura mondială a tuturor timpurilor, dacă ne dăm seama că romantismul englez depășește, prin originile și izvoarele lui, într-o neobișnuită măsură, deceniile cele mai caracteristice pentru romantismul apusului european, trebuie să subliniem, înainte de toate, o constatare elementară: romantismul german e mai conturat în evoluția lui, mai hotărîtor caracterizat de cîteva date și fapte, petrecute în prima jumătate a veacului trecut. Romantismul german, la începuturile lui un curent literar, devine foarte curînd cu mult mai mult decît atît, devine un fenomen generalizat în toată cultura germană, în filosofie ca și în știință, în literatură ca și în muzică. Mi se va răspunde, fără îndoială, că același lucru s-a întîmplat în Franța și în Italia. Desigur că da. Ne este cunoscut locul lui Berlioz în evoluția romantismului francez, știm că patetismul marelui pictor francez Eugène Delacroix înseamnă cea mai înaltă culme a romantismului în pictură și că Giuseppe Verdi e un romantic, întocmai ca și orgoliosul său rival de dincolo de Alpi: Richard Wagner. Totuși, există o diferență dintre cele mai evidente. Misiunea romantismului german a fost, în foarte multe privințe, alta decît aceea a romantismului francez sau englez, iar respirația lui, forța lui cuceritoare s-a arătat în mai multe fațete ale secolului trecut, de la viața de societate, de la politică și gazetărie pînă la fizică și medicină. O generalizare similară a unei forme de spirit nu poate fi nicăieri întîlnită în ultimele secole, iar pentru comparații sîntem nevoiți să ne întoarcem pînă la Renașterea italiană sau la clădirea uriașă și închisă în sine a creștinătății medievale. Nu ne gîndim aci la rezultatele absolute, la calitatea valorilor, nu ne gîndim la măreția operelor săvîrșite, căci în privința aceasta, romantismul german rămîne, firește, în urma

---

[12] Vezi *Romantismul european* /București, 1932/. Conferință ținută la Fundația Carol I, Buc., 1931.

unui singur veac de renaștere italiană. Ne gîndim la altoirea tuturor focarelor de viață cu substanță romantică, cu o substanță care, deși în aparență nu prea clocotea, era totuși revoluționară, era liberatoare de dogme ruginite și învechite. Substanța aceasta a romantismului german însemna, așadar, un țel nou al împrospătării spirituale — și mai mult decît atît: o sensibilitate nouă, dusă pînă la colțurile cele mai pierdute și întunecate ale vieții de toate zilele, *o înfățișare nouă în structura omului modern de pretutindeni.* Nu atît valoarea propriu-zisă și definitivă a realizărilor artistice caracterizează acest romantism, care n-a produs niciodată opere atît de limpede cristalizate ca cel englez, în versurile unui Shelley sau Keats. Germanii sînt mai turburi, mai puțin ordonați, mai fragmentari în expresiile lor. Înseși teoriile lor despre romantism susțin și provoacă multe trăsături prea puțin deslușite, iar romanul romantic german, care trebuiește privit ca o apariție simptomatică, atunci cînd ne ocupăm de trăsăturile fundamentale ale acestui romantism — romanul romantic german e, din punct de vedere epic, pur și simplu un nonsens, adică foarte îndepărtat de tot ce numim de obicei roman.

Romanul german din epoca romantismului e un conglomerat, nu rareori diform, în care poetul spune tot ce are pe suflet, în care intră și versuri și aforisme și eseuri filosofice și fantasmagorii lirice, care n-au nimic sau foarte puțin comun cu firul acțiunii: toate acestea încep deci între două scoarțe și pornesc în lume, pînă ce ajung în mîinile unor cititori foarte binevoitori, dar și tot atît de însetați de taină, de depărtări necunoscute și de vraja misterului ca și autorii lor. Romanul romantic german e un pretext, care-și îndeplinește scopul: poeții exprimă ce au de spus, urmărind un program exterior și unul lăuntric, cufundîndu-se într-o lume de basme, prinsă între freamătul pădurii germane și depărtările nesfîrșite ale Orientului, între simplicitatea vie și fecundă a cîntecului popular și motivele fantastice și înspăimîntătoare din proza lui E. T. A. Hoffmann. Claviaturile acestor instrumente romantice sînt uriașe, chiar fără de margini.

Extazul stăpînește clipa, iar excesul dărîmă clădirea formei, care îi este totdeauna prea strîmtă, prea îngustă. Două generații de luptători, cercetători, filosofi severi și fantaști, deschid porțile spre împărăția unei noi sensibi-

lităţi, spre o nouă înţelegere a vieţii şi a expresiei artistice, care creşte organic din sîngele şi din măduva ei. Romantismul englez se identifică mai ales cu o formă de spirit apărută deseori şi în trecut, romantismul german înseamnă, înainte de toate, o epocă nouă, care îşi arată forţa şi sugestia la începutul secolului trecut şi care înrîureşte, pînă în ziua de astăzi, aspectele vieţii, ale gîndirii şi artei. Sensibilitatea nouă, propagată de romantismul german, posedă uneori chiar un caracter feminin, pasiv, ca altminteri şi poezia englezului diafan Shelley. Pasivitatea aceasta a poeţilor romantici germani n-a oprit productivitatea spirituală a curentului, învăluită pretutindeni în filosofia şi în ştiinţa timpului nostru. Ţiu să vă dau, Doamnelor şi Domnilor, un exemplu clar şi convingător — convingător fiindcă constă într-o afirmaţie a domnului prof. Dragoş Protopopescu din conferinţa d-sale despre romantismul englez, referitoare la acele elemente romantice, care s-ar găsi în literatura tuturor popoarelor, din timpurile cele mai străvechi şi pînă astăzi. Cu alte cuvinte: romantismul n-ar însemna o stare de spirit nouă în literatură; el ar fi existat totdeauna, la Omer, la Dante, în epopeea Nibelungilor şi în cîntecul lui Roland, la Cervantes ca şi la Shakespeare. S-ar putea vorbi deci, în toate cazurile literaturii universale, de clasic sau romantic. Ei bine, cartea care, în cuprinsul larg al esteticii noi, ce nu ne-o putem închipui fără înrîurirea hotărîtoare a romantismului german, desluşeşte problema clasic şi romantic în literatura de pretutindeni şi de totdeauna, se numeşte „Klassik und Romantik", iar autorul ei este Fritz Strich. Strich e un adept al lui Wilhelm Dilthey, iar Dilthey a fost un urmaş al filosofului romantic Hegel. Altminteri, toată estetica nouă, „estetica productivă" — precum o numeşte Cornelius — porneşte de la Hegel, de la primele focare puternice ale gîndirii romantice germane.

Toate problemele dualităţii artei, care predomină estetica modernă, derivă din filozofia romantismului german. Formula „clasic şi romantic" pentru structura literaturii nu e, în fond, altceva decît o transpunere a formulei „clasic şi baroc", pe care Heinrich Wölfflin, marele profesor elveţian, a creat-o pentru tipizarea artelor plastice. Problemele dualităţii artei, stîlpi principali ai esteticii moderne, derivă numai din construcţiile filozofice ale lui

Hegel; clasic și romantic, clasic și baroc, gotic și elen — în sensul lui Karl Scheffler — apolinic și dionisiac — în sensul lui Friedrich Nietzsche — toate aceste formule de tipizare sînt mijloace, de care nu ne mai putem lipsi în sistematizarea esteticii moderne, sînt pietrele de construcție și legile de construcție ale atîtor opere noi de interpretare și gîndire.

Dar să reîncepem drumul nostru de fugară pătrundere de la izvoarele romantismului german, de la intențiile și creațiunile programatice ale primei școale romantice. Pentru a întreprinde mai cu folos înaintarea aceasta prin multiplele straturi și ramuri ale acestei minunate mișcări în gîndirea și în viața poporului german, ar fi însă bine să fixăm prin cîteva constatări atmosfera, în care s-a ivit acest curent și atmosfera care s-a desprins din operele romantice germane. N-a fost o mișcare gălăgioasă ca spre exemplu Expresionismul, apărut în arta europeană după cataclismul Războiului mondial și n-a fost o tendință generalizată, dusă pe aripile unui patetism năvalnic, pe valurile uriașe ale unui dinamism impunător ca, spre exemplu, romantismul francez, încins în versurile lui Victor Hugo sau în compozițiile furtunoase ale celui mai suveran dintre pictorii secolului al nouăsprezecelea care poartă numele de Eugène Delacroix. În Germania, totul se petrece într-o atmosferă mai liniștită decît în Franța, într-o atmosferă mai strîmtă și mai provincială, deși Berlinul devine, în timpul acela, a doua capitală culturală a Europei. Cei mai îndrăzneți dintre romanticii germani n-au nimic din întîietatea patetică a lui Victor Hugo, din prestanța sigură și aproape modernă a lui Delacroix. Poeții extatici ai romantismului german sînt vizionari tăcuți ca Novalis, sau fanatici veșnic chinuiți ca Clemens Brentano, scriitorul care a anexat pentru împărăția romantismului minunile credinței creștinești medievale și multe dintre simbolurile supreme ale catolicismului. *Nimic* oratoric în ținuta acestor poeți, chiar dacă au ciudățeniile lor în viața de toate zilele.

Un contrast cam subliniat, dar, desigur, convingător între romantismul francez și cel german se poate lesne pune în evidență trecînd alături de numele reprezentativului francez Victor Hugo acela al nobilului poet german Joseph von Eichendorff și alături de numele francezului Delacroix acela al singuratecului peisagist german David Kas-

par Friedrich. Victor Hugo e un rege. Stăpînește ritmul cel mai larg, ritmul răsunător al atîtor facilități de esență romantică; e poet, orator și, ca romancier, autorul atîtor cărți de proză, care cuceresc toate inimile timpului. Romanele lui sînt consecvent și inteligent clădite. Nici un roman semnat de poeții romantici germani nu se poate măsura, în privința aceasta, cu ele. Am greșit însă adineauri, spunînd că e un rege. Nu, Victor Hugo e un fel de zeu, căci realizează tot ce se află în cercul de raze al orizontului său, iar poporul uimit nu găsește destule cuvinte de admirație și rămîne cu gura căscată. Altul e Eichendorff, cavalerul timid, venit în lumea codrului și a basmului drept din odăile pline de amurg ale unui castel din Silezia. Eichendorff scrie o singură nuvelă reușită care-l face cunoscut și care poartă caracteristicul titlu *Aus dem Leben eines Taugenichts,* adică *Din viața unui pierdevară* și pe lîngă aceasta cîteva — vreo cinci sau șase — dintre cele mai nepieritoare poezii ale liniștii și ale nopții, din cuprinsul literaturii germane. La Eichendorff lumea e numai tăcere și amurg și freamăt de pădure și corn de vînătoare și tăiș de crai nou ce spintecă adîncul lacului din înălțimi și o singuratică privire de stea în nemărginirea nopții. Eichendorff e simplu și e sincer. — Eugène Delacroix e un „monsieur" și mai mult decît atît: e un grandseigneur care-și pictează compozițiile, stînd în haine negre în fața șevaletului. Și astfel realizează, liniștit și grav în aparență, incomparabilele sale opere prin care năvălește spiritul cel mai neliniștit și cel mai diferențiat al secolului, singurul care se apropie de departe de taina nespus de covîrșitoare a lui Rembrandt. Domnul acesta în haine negre e cel mai radical revoluționar al picturii secolului trecut — și dacă ne permitem a încerca o comparație între el și noul descoperitor al peisagiului, în epoca romantismului german, adică cu simpaticul și nepretențiosul fantast al naturii care a fost David Kaspar Friedrich, n-o facem spre a compara valoarea propriu-zisă a realizărilor celor doi pictori reprezentativi, ci pentru a sublinia, încă o dată, diferențele în structura spirituală, în atmosfera și în temperamentul romantismului celor două popoare vecine. Cine știe că Friedrich a lucrat o viață întreagă într-o odăiță, în care se afla șevaletul, o masă de brad și un scaun, iar pînzele lui ne vorbesc totuși despre dragostea lui nemărginită

pentru înfățișarea simbolică a peisajului, despre intimitatea care-l lega de întruchipările fantastice ale naturii, de blocurile grele de nori care crapă deasupra culmilor, de tulpinele copacilor retezate de trăsnet sau de jocul multicolor al unui curcubeu arcuit spre silueta orașului îndepărtat ce-și ridică turlele și clopotnițele ca niște brațe deznădăjduite. Acesta e David Kaspar Friedrich, figură reprezentativă în evoluția picturii romantismului german de la începutul secolului al nouăsprezecelea. Caracterizîndu-l ca și pe Delacroix, în cîteva cuvinte, n-am vrut să ne căutăm de lucru în domeniul domnului conferențiar care ne va vorbi în curînd despre Romantismul în artele plastice; nu, am încercat numai să dăm ceva din atmosfera predominantă în operele și în ținuta romantismului german, subliniind, pe cît mai clar și mai evident cu putință, contrastul față de romantismul francez. Excepții există, firește, destule, dar ele nu constituie argumente împotriva celor spuse.

Am arătat că misiunea și expansiunea romantismului german depășește cu mult valoarea propriu-zisă a creațiilor lui artistice, deși aceste valori au proporții nebănuite, proporții cunoscute numai de cîțiva. Căci sînt foarte puțini aceia care cunosc opera unui Jean Paul, Kleist sau Novalis. Pe de altă parte *scriitorii cei mai reprezentativi pentru mișcarea romantică din Germania nu sînt totodată cei mai mari.* Jean Paul și Kleist nu fac parte din nici o școală romantică și nu încap în nici o formulă, în nici un program al fraților Schlegel, care sînt deschizătorii de drumuri ai primei școale romantice. Imaginația vegetativă a lui Jean Paul ca și puternica încordare lăuntrică a prusacului Heinrich von Kleist n-au ce căuta în societatea altora, iar geniul tînărului Novalis, care moare la vîrsta de 29 ani, apare numai pentru foarte scurt timp printre combatanții primei școale romantice, răsare ca un meteor, spre a apune repede în adîncurile de noapte și lumină veșnică ale morții, pe care o înțelege și o iubește ca nici un alt poet. Combatanții romantismului german sînt creatori mai puțin însemnați, astăzi pe drept și pe nedrept destul de ignorați și uitați.

Kant, marele inițiator și realizator al criticismului filozofic... [arătase] că omul nu poate pătrunde niciodată dincolo de limitele simțurilor și că o realitate absolută nu există pentru el, fiind grănițat de mijloacele sale de

aperceptiune. Pentru taină și Dumnezeire rămîne deci loc destul dincolo de vibrațiile simțurilor noastre. Teoria aceasta a lui Kant, pe care se bazează aproape toată filozofia nouă europeană, era menită să dărîme multe ipoteze ale raționalismului pur și să deschidă atîtea poteci noi, care duceau spre metafizică, spre un „idealism transcendental" precum își numește Kant sistemul său, spre lumea mitului și a basmelor. Rămîne deci numai să se găsească omul care să arate posibilitățile de înaintare spre cîteva dintre aceste domenii spirituale, omul care să readucă atențiunea lumii intelectuale germane la minunile mitului, la frumusețea simplă a cîntecelor populare de pretutindeni, la baladele și basmele strămoșești. Bărbatul acesta însuflețit și incomparabil în interpretarea acestor elemente de mit a fost — precum ne este cunoscut încă din școală — Gottfried Herder. Fără de el nu ne putem închipui evoluția tînărului Goethe de la barocul convențional și obișnuit în timpul acela, la libertatea și simplicitatea versurilor scrise la Strassburg, fără de el toată imaginea literaturii noi germane ar fi devenit alta. Romantismului i-ar fi lipsit cel mai profund premergător. Se știe prea bine că Herder a strîns și a tradus din mai multe limbi cîntece și balade populare, publicate apoi sub cunoscutul titlu *Stimmen der Völker in Liedern,* adică *Glasurile popoarelor în cîntece.* Publicarea acestor versuri și descoperirea lui Shakespeare în Germania sînt primii stîlpi ai romantismului german. Tendința de universalizare a literaturii ca și introducerea dramaticianului englez în lumea germană, au rămas două trăsături trainice în viața spirituală a Germaniei din secolul al nouăsprezecelea ca și din secolul nostru. Cunoașterea și răspîndirea lui Shakespeare în Germania se identifică cu acțiunea primei școale romantice; a pronunța numele lui August Wilhelm Schlegel și al lui Tieck, înseamnă a aminti de Shakespeare și nu e o simplă întîmplare faptul că și în ziua de azi, cel mai de seamă cunoscător al lui Shakespeare în Germania, autorul cărții *Shakespeare und der deutsche Geist,* adică *Shakespeare și spiritul german,* savantul profesor Friedrich Gundolf din Heidelberg, e totodată cel mai înțelegător istoric al romantismului, despre care a publicat în vara trecută volumul de eseuri intitulat *Romantiker.* Literatura populară și Shakespeare sînt deci titlurile cele mai

sugestive înscrise pe manifestele primei școale romantice, al cărei „director“, precum ne convinge scriitoarea Ricarda Huch, a fost, fără îndoială, Wilhelm Schlegel, un scriitor consecvent și harnic, traducător al lui Shakespeare, critic îndemînatic, elegant și autor al atîtor versuri goale. În colaborare cu fratele său Friedrich, Wilhelm Schlegel publică timp de trei ani, de la 1798—1800, revista *Athenäum*, organul primei școale romantice, în care apar mai ales lucrări semnate de frații Schlegel, de Novalis și Ludwig Tieck. Acești patru scriitori și poeți formează împreună prima grupare de școală romantică, al cărei centru e orașul Jena. Wilhelm Schlegel e elementul cel mai activ și combativ dintre toți. Consecvenței lui se datorește apariția revistei, care, în fond, nu proclamă altceva decît lupta împotriva convenționalismului searbăd al timpului, lupta împotriva zeului burghezimii germane ce purta numele de Friedrich Schiller, făcînd totodată o reverență mai mult decît respectuoasă în fața lui Goethe. Publică traduceri valoroase din Shakespeare, eseuri și aforisme de Friedrich Schlegel, fragmente, aforisme și versuri de Novalis, piese de teatru, versuri și proză de Tieck, în sfîrșit, fragmente filozofice de Schelling, care devine, mai tîrziu, creatorul primului sistem de filozofie romantică, sistem altminteri destul de nesistematic. Wilhelm Schlegel e un om, care vede totul extrem de limpede, iar Tieck posedă o facilitate fatală, ce-l îndeamnă la fel de fel de virtuozități ieftine. Scrie o sumă de versuri, piese în versuri și proză, nuvele și romane care astăzi nu mai sînt citite decît de specialiști într-ale literaturii.

Figurile interesante, nespus de complicate ale grupului sînt însă fără îndoială, Novalis și Friedrich Schlegel. Friedrich Schlegel e un tip oarecum pasiv, care dispune de cunoștințe excepționale în toate domeniile. Alături de Goethe și de Herder, Friedrich Schlegel e unul dintre spiritele cele mai universale și multilaterale ale literaturii germane. E un om care dispune de cuvinte și de formulări extrem de alambicate și incisive. Fragmentele și aforismele lui, publicate în *Athenäum*, ațîță iar și iar toată burghezimea. Spiritul său ia deseori drumurile unei ciudate perversități; el e feminin, e leneș, e senzual și se complace de minune în tovărășia soției sale, Dorothea Schlegel, o fire foarte activă, care-i ușurează via-

ța exterioară la fiece pas și care — în paranteză fie spus — arată la față ca un bărbat, ca un bărbat urît. În cele din urmă, sufletul acesta nemulțumit și disarmonic se aruncă în brațele catolicismului, căci altă scăpare nu se găsește pentru el. Ne-am oprit puțin la apariția lui, stranie și unică în felul ei, nu numai fiindcă e, alături de Novalis, cel mai multilateral dintre romanticii germani, dar și fiindcă posteritatea a fost destul de nedreaptă față de el, nedreaptă ca și față de celălalt mare animator și deschizător de drumuri: Gottfried Herder. Și unul și altul sînt, firește, mai puțin creatori independenți decît transpunători de valori și animatori, dar meritele lor rămîn totuși atît de evidente, încît n-ar trebui uitate.

De la Friedrich Schlegel a pornit altminteri și ideea și formula „ironiei romantice“, pe care o aplică în povestirea *Lucinde*, o bucată de proză puțin reușită, ce pune însă limpede în evidență faptul că autorul însuși ia, în dezvoltarea acțiunii atitudini foarte diferite față de figurile povestirii, ironizînd astfel imaginea întregului artistic, prins în proza aceasta și ironizîndu-se pe sine, împletind în text fel de fel de obiecțiuni la adresa sa. Scopul acestei „ironii romantice“ trebuia să fie, înainte de toate, dezbaterea de forme și clișee impuse și crearea unei atmosfere, în care să domine mai multă libertate și independență în desfășurarea subiectului și în atitudinea autorului față de eroii lui, mai puțină seriozitate rigidă față de motiv, mai mult joc. Joc cu formele tradiționale, joc în dezvoltarea caracterului eroilor, joc în atitudinea față de tot ce e viu, tot ce e sfînt și chiar dumnezeesc. Și în cazul acesta, găsim deci noutatea unei atitudini libere, ce se ridică deasupra eului propriu. Înțelesul și scopul suprem al ironiei romantice au fost lămurite de Friedrich Schlegel în următoarea propozițiune: „Trebuie să ne ridicăm deasupra dragostei noastre proprii și să putem nimici în gînd, tot ce e de obicei obiectul închinărilor noastre. Altminteri, ne-ar lipsi, indiferent de celelalte însușiri ce le-am poseda, înțelesul pentru Univers“. Vă puteți închipui poate, doamnelor și domnilor, ce a însemnat această formulă, acest manifest spiritual, chiar dacă Friedrich Schlegel nu l-a aplicat într-o lucrare cu adevărat valoroasă. „Trebuie să putem nimici în gînd, tot ce de obicei e obiectul închinărilor noastre“. Și să nu uităm, acea flexibilitate în atitudine față de carac-

terele eroilor pieselor de teatru şi ale romanelor romantice. Flexibilitatea autorului duce la flexibilitatea acţiunii, la o nouă interpretare a caracterelor, care pur şi simplu, *nu* mai sînt caractere în sensul clasicismului, nu mai sînt caractere ca măreţul „Polyeucte" al lui Corneille, ca înţeleptul Nathan al lui Lessing, ca „Ifigenia" lui Goethe şi — pentru a mă exprima şi mai deslușit — nu sînt monomani unilaterali pînă la moarte, zgîrciţi, senzuali, criminali, ipocriţi ca toate figurile lui Balzac, ca toţi eroii acelei „Comédie humaine", care nu ne mai pare astăzi atît de omenească, fiindcă a trăit un Dostoievski şi fiindcă mai trăieşte încă şi astăzi Knut Hamsun. Dostoievski e polul opus al lui Balzac. El ne-a arătat că monomanii lui Balzac nu sînt prea reprezentativi pentru omenire şi că omul însufleţit, la care caracterul e numai umbra ce o aruncă, trebuie să ocupe locul omului de caracter, prea conştient pentru a fi natural. Se ştie pînă la ce exagerări fireşti ajunge Dostoievski, în privinţa aceasta, se ştie că el a fost cel mai strălucit şi fanatic descoperitor al inconştientului în literatura modernă şi că eroii lui pot fi sfinţi şi criminali în acelaşi timp.

Dar nu trebuieşte uitată misiunea romantismului german în această descoperire a inconştientului, rolul „ironiei romantice" în luarea unei atitudini libere a autorilor faţă de caracterizarea eroilor lor.

Care problemă neliniştește astăzi mai mult sufletele contemporanilor noştri, decît aceea a pătrunderii pînă la ocnele fără de fund ale inconştientului? Romantismul german îşi are partea lui incontestabilă şi foarte însemnată în drumul ştiinţei moderne spre inconştient şi în lămurirea lui. Problema aceasta, pusă de atîtea ori de către Friedrich Schlegel, a fost deci mai rodnică decît presupuneau poate cititorii revistei *Athenäum*, unde se găseau deseori alături de fragmente, versurile şi imnurile în proză ale lui Novalis — pseudonimul ales de nobilul Friedrich von Hardenberg. Novalis, despre care am avut ocazia să vorbesc pe larg, acum trei ani, într-un ciclu de conferinţe organizat de gruparea „Poesis" — Novalis, tînărul divinizat de Friedrich Schlegel şi de toţi combatanţii primei şcoale romantice, e un vizionar şi un mistic, e poetul *Imnurilor către noapte*, autorul romanului *Heinrich von Ofterdingen* şi al unui jurnal, care descoperă o evoluţie lăuntrică dintre cele mai rare, un

drum liniștit și senin spre moarte. În proza lui cristalină a răsărit, pentru întîia oară, acea vestită floare albastră: „die blaue Blume der Romantik", acea magică stea sufletească, apărută mai tîrziu și în poezia lui Eminescu, în versurile: „Floare albastră, floare albastră; Totuși este trist în lume". Opera lui Novalis — și astăzi încă un fel de Terra incognito, pentru cei mulți ca și pentru istoria literaturii germane — se identifică perfect cu soarta lui. E o soartă nespus de darnică — chiar dacă poetul moare la vîrsta de 29 ani, soarta care preface toate aspectele lumii înaintea privirilor, pînă ce fiece sunet și fiece gest devine un simbol al religiozității, pînă ce înfățișarea morții deschide un luminiș larg și senin la capătul drumului vieții. Nici o ruptură între viață și neființă, nici o disarmonie între glasurile de aici și cele de dincolo. Moartea e încoronarea vieții și transpunerea ei pe planul divinității. Atmosfera de „pompe funebre", precum o întîlnim la alți poeți romantici, la Heine sau la Lenau, la Eminescu sau la Bacovia? Nici gînd! În poezia lui Novalis, moartea e o veșnică înflorire, e o moarte vegetativă și productivă, mîngîietoare și rodnică. Novalis e poate și mai multilateral decît Friedrich Schlegel. El se poartă cîtva timp chiar cu gîndul de a scrie o mitologie nouă și de a propaga o nouă religie. Filozofia lui se rezumă poate cel mai lesne în propozițiunea: „Natura e un index sau un plan enciclopedic și sistematic al spiritului nostru". Cu alte cuvinte identitate între natură și spirit. În scrierile lui, Novalis pune deci pentru întîia oară problema centrală a filozofiei romantice germane, problema acestei identități, care a fost mai tîrziu parafrazată și dezvoltată de Schelling în *Filozofia naturii*, că nimic nu există dincolo de eul nostru — aceasta a fost afirmația fascinantă, sugestivă, în filozofia lui Fichte. De la această lege filozofică care, pentru prima școală romantică, devenise mai mult decît o lege, pornesc și Novalis și Schelling. Și tot ce lipsea în construcțiile neorganice din filozofia lui Fichte și tot ce se mai aștepta de la el și ce apărea vag în visurile romanticilor, se realiză deodată în opera veșnic fragmentară a înflăcăratului Schelling. Temperament extrem de dinamic și înțelegător al atîtor fenomene și întrebări, a căror soluționare era așteptată de contemporani, spirit pătrunzător și nu mai puțin entuziast, Schelling găsește formula:

„Natura și spiritul sînt unul și același fenomen". „Firea — adică creația — și recunoașterea ei, obiectul și aspectul lui în noi sînt, în fond, același fenomen, sînt o unitate, ce nu poate fi despărțită". De la sîmburele acestei teorii și pînă la *Filozofia istoriei* lui Hegel e numai un pas mai scurt decît ne pare în prima clipă, căci și Hegel, care e de părere că evoluția omenirii se dezvoltă în același fel ca și evoluția fiecărei individualități, nu vrea altceva decît să spiritualizeze natura și istoria omenirii, adică să-i atribuie un sens suprem omenesc și deci dumnezeesc. Iar Hegel e, precum am arătat, părintele întregii estetici noi, al esteticii productive, despre care aflăm multe amănunte interesante și semnificative din valoroasa lucrare a domnului Tudor Vianu: *Dualitatea artei*. Trebuie să revenim însă la literatura timpului, care e romantică, chiar dacă nu provine din cercul școalei romantice de la Jena, chiar dacă nu se închină programelor fraților Schlegel. Căci și Goethe, domnul bătrîn din capitala spirituală a lumii care se numea pe atunci Weimar, era romantic și se simțea atras de problemele inconștientului, pe care le soluționase, în felul său, în romanul psihologic *Die Wahlverwandschaften*. Romantică și tainică, așijderea unei zîne de basme e apariția copilei Mignon în *Wilhelm Meister*, iar pentru partea a doua a lui *Faust*, a „dramei omenirii",Goethe nu găsește alt sfîrșit și altă apoteoză decît un cor mistic — acel „Chorus mysticus", care trece fapta omenească pe planul simbolizării.

Rătăcirile omului sînt drumul spre Dumnezeire, drumul cu toate peripețiile lui devine însăși ținta. Drama omenirii nu poate avea un sfîrșit dramatic, în înțelesul obișnuit al cuvîntului, căci corul mistic ne spune că tot ce e trecător e numai un simbol. Goethe a fost un complex prea mare ca să nu cuprindă în opera lui și realizările cele mai definitive și neperitoare ale romantismului german în literatură. Situația lui Beethoven, în muzica romantică, e oarecum aceeași. Și el e romantic dar, totodată, mai mult decît atît — și el scrie opera romantică *Fidelio* și cele două uverturi *Leonora* și *Simfonia pastorală*, arătînd astfel că nu și-a închis ușile înaintea parolei timpului. Dar cu eticheta romantismului nu se poate caracteriza și rezuma opera lui, precum romanticii cei mai reprezentativi în muzica germană, ca spre e-

xemplu Weber și Schubert, sînt uneori clasici în cristalizarea polifonică a orchestrației. Însuși Weber, cel mai sincer dintre romanticii germani, cîntărețul pădurii germane și a spiritului arhaic în basm, ne-a dat, în uvertura sa la opera *Freischütz*, cîteva pagini care, pe alocurea, depășesc atmosfera romantică, îndreptîndu-se spre o abstractizare ideală și absolută. La creatorii mari, tendințele romantice nu se conturează deci cu o preciziune atît de programatică. Tot astfel și Jean Paul a fost excesiv de romantic cu mult înaintea apariției curentului, iar Kleist s-a aprofundat în multe motive romantice deși s-a ținut departe de șefii curentului, îndeosebi de Ludwig Tieck, care și-a dat multă osteneală să-l apropie și care, după dispariția sinucigașului Kleist, ce avusese un sfîrșit atît de straniu la marginea unui lac din apropierea Berlinului, i-a publicat, pentru întîia oară, operele complete.

Jean Paul e poate cel mai haotic dintre scriitorii germani. Opera lui se aseamănă cu o pădure sălbatică sau cu un munte păduros, fără de cărări. Romanele sale nespus de voluminoase *Titan* și *Hesperus*, cu introduceri nesfîrșite la fiece capitol și cu fel de fel de anexe dintre cele mai buclucașe, cu descrieri lirice, a căror frumusețe n-are pereche în toată literatura germană, cu excursii în toate domeniile științei și ale artelor, sînt un fel de enciclopedie a imaginației omului european. Pentru descrierea fiecărui amănunt găsește încă nenumărate amănunte noi care, la rîndul lor, sînt desemnate și ornamentate cu încă nu știu cîte alte amănunte. Jean Paul e scuril, încîlcit și baroc. Imaginația lui uriașă și veșnic vegetativă ca pămîntul unei păduri ceylane, a produs însă, pe lîngă umorul minunatei cărți *Flegeljahre*, cîteva dintre prețioasele pagini de proză lirică din epoca romantică. Bavarezul Jean Paul e exuberant, gălăgios, un bețivan, căruia îi place vinul, gluma și societatea. Prusacul Kleist nu știe și nu vrea să știe nimic din toate astea. E o fire întunecată și jignită de grozăvia timpului, e alături de Luther, autorul celei mai dense proze germane, econom în expresie, încordat pînă la paroxism, pînă la moarte. La vîrsta de 34 ani se împușcă. Dar sfîrșitul său s-ar putea formula și cu alte cuvinte care ar suna oarecum astfel: Heinrich von Kleist, singurul geniu dramatic al germanilor, a fost lăsat să moară de foame. Poporul său l-a lăsat în prada mizeriei, „poporul poeților și al gînditorilor". De

o mie de ori și-a strîns dinții ca și sufletul său tare, dar îndepărtat de orice compromis! Și opera lui are proporții prea largi, spre a fi privită numai prin ochelarii romantismului, iar tragedia lui *Penthesilea*, ca și opera *Freischütz*, a lui Carl Maria von Weber, depășește mult hotarele obișnuite ale romantismului, intrînd în sfera unui clasicism strîns, cristalizat și abstractizant. Isteria eroinei *Penthesilea* devine astfel o minune tragică, privită parcă cu ochii unui Euripide sau Eschil. Pronunțînd aceste cuvinte ne dăm firește, seama că nici un alt german al secolului trecut n-ar fi fost în stare să săvîrșească o asemenea transpunere, în sensul tragediei antice. Numai singuratecul Kleist putea fi arcul destul de încordat pentru o asemenea înfăptuire.

Doamnelor și Domnilor, streinul care vizitează astăzi Berlinul nu știe de obicei ce a însemnat această metropolă pe la începutul veacului trecut, nu știe ce focar al vieții intelectuale europene a fost fășia aceea de pămînt între Friedrichstrasse, Insula Muzeelor și Unter den Linden. *Acesta a fost Berlinul romantic*, Berlinul lui Schinkel și al lui Christian Rauch, Berlinul universității, în care au ținut prelegeri Hegel și Alexander von Humboldt, Fichte, Schleiermacher, Frații Grimm și Virchow, Berlinul marilor muzee și al domului cu coiful de aramă coclită. E Berlinul vechi și tot atît de nobil ca Viena împărătească, Berlinul care n-are nimic comun cu învălmășeala de pe Potzdammer Platz sau Tauentzinstrasse. Cine nu se pricepe să le despartă, nu va înțelege niciodată structura acestui oraș, care, pe la 1820 și mai tîrziu, a fost cuibul de raze al culturii romantice germane, unde o latură a științei își aprindea luminile de [la] celelalte, unde înrîurirea pornită de la filozofia romantică prefăcu societatea, lăsînd urme neperitoare și unde savanții cei mai aleși porneau mînă în mînă spre cucerirea atîtor tărîmuri noi de viață și gîndire. Într-una din cele mai sugestive pagini ale cărții sale despre Amiel, apărută pare-mi-se acum doi ani, Albert Thibaudet, primul critic literar al Franței de azi, descrie viața spirituală a Berlinului romantic în culori dintre cele mai vii, mai ales viața universitară, care-l atrăsese și pe Amiel, adică pe un francez din Elveția. Faima romantismului berlinez trecuse deci hotarele. Un alt orășel german mai atrăgea însă atențiunea amatorilor de literatură romantică: era

Heidelbergul, unde se stabili, pentru cîtva timp, a doua școală romantică, gruparea compusă din Clemens Brentano, Achim von Arnim și Görres. Arnim și Clemens Brentano au ajuns foarte cunoscuți prin publicarea colecției de poezii populare germane *Des Knaben Wunderhorn,* iar Görres, un spirit foarte obiectiv și multilateral, a devenit unul dintre cei mai reprezentativi gazetari și scriitori politici ai timpului. Culegerea de poezii populare, scoasă de Brentano și Arnim, a fost o adevărată revelație, primită cu un entuziasm indescriptibil în toată Germania. Însuși bătrînul Goethe găsește cuvinte de laudă pentru cei doi scriitori care, precum știm astăzi, n-au fost prea conștiincioși, în ce privește adnotarea textelor. Cartea își atinsese însă scopul pe deplin; gustul pentru mărgăritarele poeziei vechi populare fu trezit în masa cea mare a cititorilor. Și astăzi cartea se află în biblioteca fiecărui german, care se respectă. Cine sînt culegătorii acestor poezii populare? Clemens Brentano e catolicul prin excelență printre catolicii romantismului, e poetul nopții, liric mai ales și rareori epic, cînd găsește cîte un subiect din lumea creștinătății medievale. Alături de Friedrich Schlegel, Brentano rămîne apariția neliniștei veșnice, care scormonește în toate textele vechi și știe să imite orice nuanță, orice întorsătură de frază, astfel că, înainte de a trece pentru totdeauna și fără de rezervă sub cupola încăpătoare a bisericii catolice, nu se mai arată a fi altceva decît un sărman epigon. Achim von Arnim ni se înfățișează cu totul altfel. Protestant liniștit și cercetător serios al atîtor izvoare istorice, scrie cîteva romane bine construite, care nu rezistă năvalei de noutăți a vremii. În evoluția romantismului european, apariția culegerii *Des Knaben Wunderhorn* înseamnă însă o dată semnificativă.

După a doua școală romantică nu mai urmează a treia. Nu mai e nevoie de școli, căci undele mari ale acestei stări de spirit generalizate trec de-acum liniștite și cuceritoare peste continentul nostru. Programe extremiste nu mai împiedică distanțarea necesară a creatorilor față de aspectul operelor. Pe lîngă aceasta, apare o generație întreagă de scriitori iscusiți și dibaci, care popularizează romantismul, ducîndu-l pînă în ultima cocioabă. În Germania, Heinrich Heine și E. T. A. Hoffmann sînt oarecum popularizatorii și vulgarizatorii ideilor și a atmosfe-

rei romantice. Hoffmann e unul dintre puținii prozatori prea dibaci germani, e un virtuoz al povestirii fantastice și premergător mai mărunt al demonicului american Edgar Allan Poe. Viața lui, subminată de alcool și de tot felul de desfrăbălări, nu-l împiedică să fie un bun muzician, dirijor, director de teatru, desenator, pictor și — last not least — scriitor de povestiri și romane, care sînt îndată traduse în limba franceză și mult admirate de parizieni. Hoffmann pare a fi prototipul omului multilateral cu nenumărate trăsături geniale, oarecum reprezentativ pentru epoca romantică. Heine e numai și numai scriitor. Legendele vechi germane și basmele strămoșești sînt în opera lui împletite cu firele senzaționale ale actualității, cu glumele zilei, săgeți ascuțite la adresa contemporanilor. Minunile Rinului au fost prinse încă o dată în vraja versului său curgător, iar fecioara bălaie Loreley nu se arată numai marinarilor din barca dusă de fluviu, dar și oricărui suflet stingher și trist. Cît de reprezentativ rămîne Heine și pentru introducerea peisagiului în literatură, pentru descoperirea depărtărilor tainice și colorate, aceasta ne-o spun îndeosebi acele *Reisebilder* adică *Imagini din călătorie,* care ni-l înfățișează ca pe unul dintre prozatorii de frunte de după Goethe.

Se știe că Heine a spus deseori că ar fi ultimul romantic și că Romantismul se va stinge împreună cu viața lui. O, ce sentimentalitate era în stare să-l cuprindă uneori, cînd pronunța cuvintele: Sînt cel din urmă romantic! Într-o zi, însă, pe cînd poetul zăcea bolnav la Paris, în vestitul său „cavou de saltele" — precum își numea patul de suferință — bătu la ușa lui un tînăr poet și dirijor care, după cîteva explicațiuni introductive, îi spuse că el ar fi cel din urmă romantic. Heine îl făcu atent cum că și-ar fi revendicat mai de mult acest titlu onorific, dar tînărul străin nu voia să cedeze mai deloc, încercînd să-l convingă de cele spuse. După plecarea tînărului, Heine rămase pe gînduri — și poate că a murit închipuindu-și totuși că ar fi fost ultimul romantic. Dar n-a avut dreptate, nu. Dreptate a avut, într-o măsură oarecare, tînărul scriitor și muzician, care n-a fost altul decît creatorul epilogului fascinant și puternic și turbure și cîteodată ridicol al romantismului german, creatorul care, în persoana lui, mai strînge încă o dată toate liniile caracteristice ale romantismului, toate năzuințele și toate drumu-

rile lui — tînărul poet și compozitor n-a fost altul decît Richard Wagner. În muzica lui descriptivă și literară, în alegerea subiectelor sale — de la motivele din *Tannhäuser* la lumea zeilor legendari din *Inelul Nibelungului*, de la *Tristan* și pînă la încheierea mistică a operei sale, pînă la acel chorus mysticus din *Parsifal* — prin tot programul său ideal, care a vrut să realizeze unități perfecte de cuvînt, muzică și înscenare în „dramele sale muzicale" — „Tondramen", precum le numește el, și nicidecum opere! — în toate astea, personalitatea lui Richard Wagner ne apare hotărît romantică.

Este foarte cunoscut că în epoca romantică se făcea mult teatru în societatea germană. La fiece adunare a cîtorva persoane, tinerii diletanți se costumau și jucau cîte o comedie sau cîte o dramă scurtă. Despre Tieck se spune că ar fi devenit, fără îndoială, cel mai extraordinar actor al vremii, dacă nu și-ar fi închinat viața scrisului. Și Nietzsche știa, desigur, toate aceste lucruri, cînd în pamfletele lui scrise împotriva lui Wagner, îl numea tocmai „der grosse Schauspieler", adică „marele actor", căci legăturile lăuntrice cu prima perioadă a romantismului german de pe la 1800, încă existau. Exista, în aceeași măsură, dorul de depărtări necunoscute și de exotism, dorul de copilărie, de taină și de vrajă nelămurită. Romanticul geograf Alexander von Humboldt călătorise pînă la gurile Amazonului și mai departe, dar neastîmpărul generațiilor noi nu înceta. Romantismul în geografie era tot ce putea fi mai firesc și mai rodnic, romantismul în fizică a susținut în multe privințe exploatarea forțelor electrice, romantismul în medicină a dus la descoperirea magnetismului animalic, a sugestiei, a dus la faptele lui Mesmer, care a fost luat de contemporanii lui drept șarlatan și care astăzi a devenit obiectul atîtor studii serioase. *Nu se găsește o singură ramură de știință, de viață și de artă care să nu fi fost rodnic înrîurită de complexul enorm al romantismului german.* Dărîmarea dogmelor ruginite ale societății, apropierea de lumea mitului, de inconștient, de mistica medievală, de valoarea poeziei populare, propagarea unei noi sincerități și sensibilități, care se identifică mereu cu cuceririle noi ale libertății intelectuale, toate astea se leagă, în foarte multe privințe, de evoluția romantismului german.

Viaţa, structura, mentalitatea omului modern au fost schimbate de existenţa şi de urmările acestui curent. Cine ar dori oare să se lipsească de aceste schimbări? Chiar dacă am ignora valorile neobişnuite ale literaturii, trebuie să recunoaştem că romantismul german a prefăcut, prin atîtea contribuţiuni, imaginea lăuntrică a omenirii moderne şi că esenţa lui spirituală răsare şi străluceşte din multe tendinţe ale vieţii actuale, ce păstrează o însemnătate indiscutabilă pentru orizonturile încă nelămurite şi noi ale viitorului.

AMINTIRI DESPRE GEORGE ENESCU[13]

Lumea noastră pierde considerabil de mult atunci cînd o inimă, aşa cum a fost cea a lui George Enescu, încetează să mai bată. Căci mai mult de o jumătate de secol steaua sa a strălucit deasupra crenelurilor muzicii contemporane. Să nu uităm că a fost un geniu român, că vraja creaţiei sale a cuprins valorile vitale spirituale cele mai mari pe care cineva le poate oferi în numele poporului şi a ţării sale. A fost printre contemporanii săi un om cu totul deosebit, iar ceea ce a spus, a cîntat, a dirijat sau a compus nu poate fi confundat cu nimic altceva, constituind un mesaj al personalităţii sale superioare. A avut de dat nespus de mult, iar cel care se găseşte într-o mare sală de concert printre cei care-i ascultă muzica, cel care a avut fericirea de a se afla o oră în apropierea lui sau a ascultat discuţiile sale cu oameni de specialitate, critici muzicali sau studenţi, va înţelege ce s-a pierdut prin dispariţia lui.

Enescu a fost cel mai modest artist de faimă mondială cu care am vorbit vreodată. Doar Bartok Béla excepţionalul compozitor maghiar, care uneori era de-a dreptul sfios, mi s-a părut la fel de lipsit de pretenţii. Dar nu era lipsit niciodată de pretenţii atunci cînd era vorba de muzică şi de creaţie; iar timiditatea şi tăcerea nu i se potriveau maestrului, deşi putea să fie cît se poate

---

[13] Erinnerung an George Enescu, în „Neuer Weg", 13 mai 1955.

de liniștit, participînd, totuși cu înțelegere la vorbele altor oameni, nu arareori dintre cei mai modești ca și condiție socială. Aceasta era liniștea, armonia tăcută a unei conștiințe de fier, care se făcea simțită și în fiecare vorbă a sa.

Arta lui Enescu și celebritatea lui Enescu — ele aparțin nemijlocit forțelor spirituale importante ale tineretului care se afla înaintea primului război mondial la București, iar ce înseamnă entuziasmul arzător au știut toți aceia care au început să-l venereze ca pe nimeni altul pe marele violonist, și pe nu mai puțin marele dirijor, pianist și compozitor.

Enescu — numele lui înseamnă pentru noi supremul din tot ceea ce poate da talentul; însemna în același timp însă înțelegerea artei și seriozitatea sfîntă. Această seriozitate o avea într-un grad foarte ridicat, iar orchestra, soliștii și auditoriul aveau în el un minunat model, profesor și maestru. Cînta și dirija totul fără să aibă notele în față, chiar și cea mai voluminoasă partitură a unei lucrări, care datorită condițiilor din acel timp nu putea fi prezentată decît o dată sau de două ori. Nu pot uita cum în anul 1913, la sărbătorirea centenarului naștorii lui Richard Wagner, a studiat și dirijat la Teatrul Național din București întregul act trei din „Parsifal", transmițîndu-ne și celor mai tineri dintre noi seriozitatea lui. Nu pot uita nici cum puterea lui de sugestie se transmitea orchestrei, oricît de sus ar fi ridicat „bagheta" pretenției. Toți membrii orchestrei știau dintr-odată că auzului său extrem de fin nu-i scapă nici un sunet și nici o nuanțare, și că el înțelegea să construiască muzica ca pe un turn solid. Pe lîngă el, maestrul Dinicu, dirijorul de pe atunci al orchestrei bucureștene — „Filarmonica" a fost constituită doar după primul război — părea doar un profesor modest, și nici măcar nu încerca să se împotrivească superiorității lui Enescu.

Enescu a dirijat la București în acea vreme „Rapsodia a doua română", iar într-o senină după amiază de duminică a avut loc prima audiție a „Suitei pentru orchestră". După fiecare parte aplauzele izbucneau, urcînd spre delir după ce fură interpretate minunatele „Sarabanda" și „Gigue". Un entuziasm și mai mare am trăit doar la prezentarea la Ateneul Român a „Simfoniei a III-a în do major" a lui Enescu, care a fost reluată și

în următoarele două concerte ale orchestrei, bucurîndu-se de același enorm succes. Îmi mai amintesc foarte bine cum Enescu, cu brațele încărcate de flori, cobora scara principală a Ateneului, cum ovațiile nu mai conteneau, cum noi, o ceată de entuziaști iubitori ai muzicii l-am urmat pe el și pe impresarul lui pe Calea Victoriei, conducîndu-l pînă la Hotelul „Metropol" unde locuia pe atunci. Acolo ne-a salutat, s-a despărțit de noi făcîndu-ne semne prietenești, pe cînd noi izbucniserăm în urale. La fel s-a întîmplat și la prezentarea dansurilor din opera „Oedipus" și a „Tocatei pentru pian", la a cărei glorie pe plan european a contribuit mai tîrziu interpretarea magistrală a lui Dinu Lipatti.

Violonistul George Enescu a avut marea lui perioadă între anii 1918—1930, deși și mai tîrziu era un adevărat eveniment să-l poți auzi cîntînd „Partita" lui Johann Sebastian Bach sau sonatele pentru vioară de Corelli, Nardini, Tartini și Vivaldi. Aici se găsea în elementul simplității sale copleșitoare. Cu sonatele vechilor compozitori italieni își începea de obicei concertele de vioară, fiind acompaniat la pian de foarte valoroșii Alfred Alessandrescu și Nicu Caravla, care trebuiau să ia parte la primirea aplauzelor, deoarece Enescu arăta mereu cu un gest admirativ spre ei. Cine-și mai aduce aminte de excepționalele interpretări ale „Concertului pentru vioară în re major" de Beethoven în marile săli de concerte europene, cine i-a ascultat pe Flesch și Hubermann, Thibaut și Enescu, Adolf Busch și Alma Moodie, Menuhin și Oistrach, știe că marele violonist român era incomparabil în interpretarea sa.

În anul 1930 am avut șansa să stau, după un concert al lui Enescu în marea „Musikvereinsaal" din Viena, pînă la ora trei dimineața în societatea maestrului, care-și petrecuse noaptea precedentă aplecat asupra partiturii încă neterminate a lui „Oedipus". Pe vremea aceea putea compune toată ziua, iar seara să fie strălucitul violonist. Nu știa pe atunci ce înseamnă oboseala.

Cu doisprezece ani mai tîrziu m-a primit pentru ultima oară în locuința lui din București. Suferința grea îl copleșise deja. Îi adusesem un exemplar cu dedicație din cartea lui Ernest Georg Wolff, „Grundlagen der autonomen Musikästhetik", a unui om care se născuse la București și care ajunsese celebru în lumea muzicală de

pretutindeni şi care-l venera pe Enescu. Maestrul şedea la pian cînd am intrat la el cu cartea şi i-am pomenit de prietenul lui din tinereţe Ernst Georg Wolff. Faţa lui Enescu s-a luminat, se părea că a uitat de boală, că redevine tînăr. Atît de irezistibil acţiona asupra lui Enescu orice cuvînt în legătură cu tinereţea sa, cu ataşamentul său faţă de patria şi poporul lui.

Faptul că boala nemiloasă l-a surprins în străinătate făcîndu-i imposibilă întoarcerea în ţară pe care şi-o dorea atît de mult a fost, după cum o mărturisesc scrisorile sale, cea mai mare suferinţă, pe care doar moartea a alinat-o.

(Traducere în româneşte de
PETRU FORNA şi A. KLAMM)

THEODOR DÄUBLER[14]

De trei ani de zile cuvîntul „răsărit" nu înseamnă numai o modă pentru Europa noastră. Neapărat, au vegetat şi mai există destule mode intelectuale, prea făţiş şi prea tembel determinate printr-un singur cuvînt. De data aceasta însă, urmările războiului şi înfrîngerea spiritelor şi-au găsit un izvoraş spre liniştea nemărginită a Asiei. Forţe ce aproape se înecau în mărăcinişul crizelor, au fost scăpate de o mînă străină, necunoscută, dar puternică, care în trăsăturile palmei purta atîtea slove şi semne tainice. S-ar putea chiar spune : Copilul zburdalnic şi deseori nelegiuit, Europa, priveşte înapoi spre leagănul vechi, spre mama lui tăcută şi înţeleaptă, Asia.

Dar numele lui Rabindranath Tagore, simbol prea exteriorizat şi prea european, n-a putut însemna un loc de pornire. Iar cine crede că generaţia de azi din Germania creşte şi se dezvoltă în umbra lui, e departe de a fi iniţiat în această chestiune, ce nu se poate pipăi şi dezlega de azi pe mîine.

Cu toate acestea, tendinţa spre răsărit a rămas un fel de molimă ai cărei microbi au fost exploataţi de editori sub eticheta de doctorie. Chiar nepăsătorul spirit an-

[14] „Cugetul românesc", an II, nr. 8—9 (august—septembrie), 1923.

glo-saxon s-a aplecat în fața noului zeu, așa că ziarele americane au fost nevoite să renunțe — firește numai în parte — la memoriile regilor boxului și a înotului, făcînd loc iscusitului foiletonist Tagore.
Unde au ajuns? La o debandadă a ieftinătății, la o pasivitate — întru nimic asiatică — care ar trebui condamnată aspru, oriunde se ivește în calea individualității copleșite.
Azi Heinrich Mann, omul inteligenței politice în sensul cel mai spiritual, și-a ridicat din nou vocea pentru „Europa, împărăție peste împărății", iar în Franța, André Gide și atîția alții au căutat să descătușeze din nou inima adînc omenească și vibrîndă a complexului european [...]
Dacă chiar știm că o punte organică există între Expresionism și apucăturile artistice ale omului exotic, între plastica lui Brâncuși sau a lui de Fiori și plastica din Asia și Oceania, e totuși de mirat că influența Expresionismului absolut asupra totalității spiritelor n-a fost mai covîrșitoare. Stilul pictorilor și al scriitorilor s-a înghemuit, s-a colțurat, s-a înfierbîntat în alambicul exaltărilor transcendentale. Sufletele, sărăcite și prădate, s-au destrămat și mai mult. Hotărît, a lipsit identitatea firească între spiritul lumii și expresia artistică a cîtorva. E de neînțeles cum pătrunderea în atmosfera complicată și nemărginită a Goticei a putut fi înlăturată atît de lesne de o transfuzie consecventă, dar nu prea radicală a spiritului răsăritean.

Zece ani înaintea apariției lui Oswald Spengler și a operei sale *Untergang des Abendlandes*, s-a tipărit în Germania o cîntare uriașă, care întrupa un nesfîrșit drum al luminii asiatice spre o împlinire în Apus, o glorificare neînțeleasă, dar măreață a Apusului și a Europei. Era epopeea *Das Nordlicht (Lumina Polară)* de Theodor Däubler.
Era o teribilă mișcare elementară, o plantă proaspătă din țarina lumii întregi; era „un colos stîncos de mărimea unui continent" — cum scrie Rudolf Pannwitz. Și era o negațiune nepricepută și mare față de timpul nostru, dar și o faptă indestructibilă în fluviul omenirii. (Scriind aceste cuvinte, sînt departe de superlative tinerești ca și Paul Adler, Johannes Schlaf, Carl Schmitt, Erhard Buschbeck, Rudolf Pannwitz și alții, care au scris despre Däubler).

Se găsiră destui critici în Germania să discute și să analizeze această faptă, care era un început nou al unui om european, trecut cu ochi și simțuri deschise prin întreaga cultură apuseană. Se găsiră și cititori. Dar prea puțini. Căci lumea acestui poet mare cerea smerenie și o îngenunchiere. Iar îngenunchierea e un dar pentru unii, o gîrbovire a eului pentru alții.

Timpul s-a răzbunat. Dar și numita „exclusivitate" a poetului — în cazul acesta și Goethe și tot ce e mare ar trebui să fie numit exclusiv — a strîns puțin în jurul ei. S-au scris mai multe cărți importante despre opera lui Däubler, s-au întrebuințat atîtea superlative, neapărat îndreptățite. Mărginirea multora constată că ar fi înțeles partea a doua din *Faust*, dar că nu pricepe ritmul interior al epopeii lui Däubler. E ridicol și ciudat. Adevărat e însă că bubuitul tobelor zilei nu ajunge pînă la un munte enorm, stingher între atîtea dealuri — pînă la Theodor Däubler.

Figura poetului înseamnă mult în evoluția literaturii noi germane. E un îndrumător fără urmași, o personificare a nepăsării ce-și urmează calea firească, fără a fi controlată de un intelectualism economic, otrăvit de propria-i neputință — cumpănit. E un enorm conglomerat de valori, care, după spusele lui Carl Schmitt, se aseamănă Caucazului, nesocotit de unii grădinari intelectuali, din cauză că nu prea are drumuri și alei ciopîrțite de foarfeca meșteșugului. Iar pe cînd expresionistul Johannes R. Becher a strămutat în atmosfera zbuciumărilor sale haotice, ce vorbeau numai despre un eu maltratat de exagerări supraîncălzite, atîtea voci și o urmărire încordată, opera lui Däubler a ajuns încet de la o ediție la alta, rămînînd însă veșnic descuiată viitorului. Nu e o neîncetată zvîrcolire fără proiectări și fără perspective. E o lume.

Däubler a trecut prin Impresionism. Dar e mai mult decît un impresionist, fiindcă bucățile de natură, prinse de viziunea lui artistică au întotdeauna rădăcini înfipte într-o totalitate mare de spirit. Arta lui nu are nimic din intimitatea unei poezii de Verlaine sau a unei legături de sparanghel pictată de Manet. E mai apropiată de seninătatea lui Fra Angelico da Fiesole și de focul metalic, transcendental al lui Matthias Grünewald. (Contrastele sînt încă o dovadă pentru acest enorm complex de simțăminte). Nu e o artă didactică, motivele medita-

tive și reflexiunile din versurile sale nefiind niciodată abstracte. Poetul e deseori expresionist în sensul cel mai curat al cuvîntului și a fost chiar acela, care a denumit noua directivă în artă Expresionism. Adînc cunoscător al lui Dante, Däubler și-a însușit spiritul întregii culturi italiene, trăind apoi în mediul școalei franceze. E pe lîngă toate celelalte, un clasic.

Viziunea lui largă și cosmică, mai puțin glacială decît aceea a lui Alfred Mombert, e și mai puțin abstractă. Priveliștea lui mediteraneană n-are soliditatea aceleia din *Așa vorbit-a Zarathustra,* nu știe nimic despre acea monumentalizare absolută și liniștită, dar e cu mult mai luminoasă. Dacă chiar rămîne un fenomen independent în organica clădire a literaturii germane, Theodor Däubler va fi, desigur unul din aceia, pe care judecata timpului îi va așeza în apropierea lui Friedrich Nietzsche. (Nietzsche ar fi vrut să fie foarte păgîn; Däubler e cel mai păgîn dintre scriitori, fiind totdeodată așa de creștinesc ca și Primitivii germani, cărora biserica catolică le era o mamă.)

Poetul s-a născut la Triest în anul 1876.

Tatăl său, de origine alemană, locuia de mai mult timp în acest oraș, port la Marea Adriatică. Atmosfera limpede și mediteraneană, care-i îmbrățișa copilăria cu toată bogăția ei vegetativă, a avut pentru copilul și pentru vizionarul cosmic de mai tîrziu o însemnătate deosebită, dîndu-i acea fericită împletire de elemente latine și gotice. Dar s-ar putea chiar admite că situația geografică a Triestului să-și aibă rostul ei temeinic în ce privește misiunea poetului în Europa. D'Annunzio, prietenul lui Däubler, s-a născut și el la Adriatica, dar departe, în sudul Italiei, în Abruzi. A rămas italian în întreaga lui operă. Triestul însă, e poarta spre lumea levantină, e o poartă între Nord și Sud, între Est și Vest.

Faptul acesta înseamnă o predestinație.

În casa părintească se vorbea nemțește și italienește. Servitorul tînărului Däubler era un Istroromîn din împrejurimile Abbaziei. (Poetul își aduce azi încă aminte de localitățile românești Roma și Rozzo.) Aurul Veneției apropiate curgea prin vedeniile și nălucirile cele mai exaltate ale copilăriei și soarele sudic îi înflori în orice faptă. Și după aceea, stelele și soarele și luna se învăluiră în vestminte tot mai mitice. La vîrsta de 14 ani,

Däubler începu să priceapă intuitiv legătura între noi și soare, încercînd chiar schițarea visărilor sale în versuri. Dar nu reuși. Opt ani în urmă plecă în sudul Italiei, la Neapole, unde întreaga-i epopee a luminii se desfășură largă în preajma vieții. Un pelerin smerit în fața duhului măreț al veacurilor ce au fost, Däubler cutreeră Italia întreagă, se stabili pentru scurt timp la Viena și plecă apoi la Paris. În acest timp înțelegerea lui pentru artele plastice se dezvoltă tot mai mult. În anul 1906 termină manuscrisul primei ediții a epopeii. Timp de patru ani colindă zilnic sălile Luvrului. Noua literatură franceză îi deschise zări noi spre fluiditatea limbii. Își începu notele biografice. Din nou se întoarse apoi în Italia. Termină într-o lună „simfonia", *Hesperien* și lucră la complexul mare al *Imnului către Italia*. Locuia pe atunci la Florența și la Roma. Războiul veni; haosul prăpădului începu. Däubler fu nevoit să părăsească Italia. Dar pe cînd toate micimile și minciunile zilei fură strînse drept înjurături pe socoteala patriei sale sufletești, marele poet publică în 1916 acea *Hymne an Italien*, o înălțare simfonică a veșniciei, ce nu putea fi mînjită de ura infectată a politicii. În luptele aprige în jurul tendințelor expresioniste din Germania, Däubler a fost înțelegătorul cel mai suveran, dispunînd de atîtea valori și forțe intuitive, pe care chiar un critic, mînuitor de cuvinte negative și distrugătoare, a trebuit să le unească sub termenul de „göttliche Kritiklosigkeit".

După război Däubler pleacă din nou în Italia și de acolo în Grecia, unde trăiește și acum. Azi e la Atena, mîine la Tesalia sau într-o bisericuță de pe Sfîntul Munte sau pe insulele Creta, Santorin, Itaca, Schiros. Colindă toată Grecia, găsind pe drumurile sale noi versuri și „simfonii", (*Der heilige Berg Athos*, Eine Symphonie, „Isel"-Verlag, 1923) însemnîndu-și impresiile, care, odată, vor alcătui cea mai frumoasă carte germană despre Grecia.

A doua versiune a epopeii *Das Nordlicht* a fost terminată pe insula Itaca în anul 1921. E cel mai voluminos complex de poezie germană. Avem înaintea noastră 1280 de pagini, mărunt tipărite, cu peste 25 000 de versuri.

În uriașa cîntare a lui Däubler, care nu e o epopee în cunoscutul sens al cuvîntului, elementul eroico-tragic fiind foarte interiorizat și susținut de un ritm spiritual,

aurora boreală e un simbol. Înainte vreme, se credea că lumina polară nu e altceva decît focul, care transpiră din centrul pămîntului în regiunea polurilor. Această presupunere a fost luată de Däubler drept adevăr poetic. Toate forțele și toată dinamica viețuitoare a pămîntului, care e o bucată ruptă din soare, se îndreaptă înapoi spre creatorul etern. Și tot așa cum în nesfîrșitele nopți polare lumina interioară se revarsă, soarele din interiorul pămîntului și al omenirii crește în haos și în întuneric, pînă ce odată va trăi independent, fără soarele celălalt, numit chiar de Däubler „Vorsonne". Cosmogonia poetului e, desigur, înrudită cu spiritul scrierilor filozofice din timpul Romantismului și, anume, cu Schelling și Hegel. Dar poate fi vorba numai de o înrudire intuitivă, noțiunea poetică născîndu-se în Däubler ca o urmare firească a atîtor simțăminte și viziuni poetice, ale căror culori, mișcări și motive prefac natura în duhul sfînt. Și aici omul e centrul pămîntului. O idee supremă călăuzește firea, care nu „este" niciodată, ci „devine" mereu. Aceasta e și cea mai caracteristică diferență între Däubler și Dante. O cristalizare absolută nu există în lumea acestei cîntări, ce înfățișează veșnicul drum spre un excelsior cosmic, un stadiu pentru care nu există nici o măsură în timp și spațiu, un colos veșnic embrional și veșnic subiectiv. E o mitologie întreagă a trecutului și a viitorului, înrădăcinată într-o lume de vedenii. Germenul, copilul e pentru Däubler nesfîrșita chezășie a timpului, așa că și toate motivele erotice tind la el spre o dezlegare spirituală a relațiilor între sexe.

Destule paralele s-au făcut între Dante și Däubler! Spiritualizarea cosmică între sexe ne apropie de partea a doua a *Dramei Omenirii*, strîns legată de întregul cuget al Romantismului din Germania. Dar Goethe și-a văzut hotarele în jurul ființei omenești, pe cînd Däubler se luptă cu toată natura păgînă, pînă ce o spiritualizează. Ca și partea a doua din *Faust*, epopeea *Das Nordlicht* e un torso, cu atît mai puțin isprăvit, cu cît nemărginirea întrece lumea oglindită într-un spirit gotic, ce îngenunche în fața idealului elen, pentru a-și vedea apoi îndeplinită misiunea pămîntească în intuiția vibrîndă față de viața activă. Căci Däubler scrie : „Zuerst ist das Gebot, die Menschen kommen später".

Epopeea lui Däubler se compune din trei părţi. Prima parte, *Marea Mediterană* reprezintă epoca soarelui exterior, biruit de Fantezia Alexandrină din partea a doua, care poartă numele de *Sahara* şi descrie drumul luminii interioare de la Sahara peste Egipet în India, de acolo peste Iran înapoi la Alexandria şi de aici peste Spania spre Franţa şi Germania. De nenumărate ori viaţa zbuciumată a lumii cade înapoi în vîrtejele Araratului. Umbrele exterioare apar însă pentru prima oară în Spania, cînd Roland cade în luptă. Şi umbrele cresc, îneacă întreg pămîntul, pînă ce totul e spiritualizat de soarele interior. În drama *Ra* din partea doua, un zeu al soarelui se destăinuieşte foarte vag şi fără o voinţă sigură. Trecînd însă prin sfera exotică a vegetaţiei indiene şi prin misterele Iranului, drumul luminii devine tot mai hotărît.

Această cale de la răsărit spre nord-vest e glorificată de o apocalipsă, ce nu mai cunoaşte nici timp, nici istorie. La sfîrşitul drumului împărăţia spiritului e absolută. Epopeea luminii se termină cu versul :

„Die Welt versöhnt und übertönt der Geist".

Toate acestea sînt spuse de un om, pe care o credinţă supremă l-a dus la universalism. Sub orizontul lui totul e bun şi totul are un sens în clădirea lumii. Cu toate că Däubler mai poate vedea lumea cu ochii primitivi ai unui păgîn, ajungînd la asociaţii de idei pe cît de ciudate, pe atît de înţelegătoare faţă de misticismul naturii, el scrie: „Creştinătatea e împlinirea cea mai înaltă a pămîntului".

Limba operei lui Däubler e lăcaşul sfînt şi magic al vedeniilor sale, unde plasticitatea impresiilor şi fanatismul credinţei artistice potenţează realismul, ajungînd astfel la motive şi expresii transcendente. Şi cu toate că limba lui Däubler e deseori izbitoare, ruptă şi barocă, poate fi o muzicalizare. În nici o altă operă literară nu există atîtea asonanţe şi aliteraţiuni; din nici o altă cîntare nu vedem atît de limpede, cît de extaziat şi îmbătat era autorul de propriile sale cuvinte. Realitatea şi închipuirea fantastică nu se mai pot deosebi una de alta. Zeii buni şi răi, arhanghelii şi dracii au devenit tot atît de reali ca şi munţii, copacii şi apele. Luna, acel cadavru dus de pămînt prin spaţiu, e evocată ca şi celelalte vieţuitoare din jurul paşilor noştri. Elemente păgîne, creştine, ţărăneşti, vegetative, ascetice, erotice se întărîtă, pînă ce spiritul le contopeşte.

Mîntuirea pornește din slavă!

Sînt inegalități destule în această epopee. Se pot găsi chiar ușor. Întregul însă nu se poate măsura: e prea mare! Lumina e de-acum timp viețuitor! Pămîntul e o stea în infinit! Aici misiunea criticii încetează de la sine. Așijderea unei uriașe păduri exotice, această poezie poate fi pătrunsă numai dacă cititorul vrea să ia asupra-și povara pentru un drum lung și îndestul de anevoios.

Theodor Däubler și-a publicat notele sale biografice în volumul *Wir wollen nicht verweilen*. Se găsesc aici primele silabe și primii fiori ai copilului, întîmpinat de lume. Atmosfera mistică a casei părintești se oglindește în ninsoarea chemată înapoi de amintire cu vorbele cele mai sfioase, tremurînde. Apoi Italia toată răsare înaintea noastră. Zece sau mai multe cuvinte prind parcă sufletul unui întreg oraș, priveliștea toscană se desfășoară străvezie, luminată magic din interiorul ei. Fra Angelico mîngîie din nou zidurile mănăstirii San Marco, Michelangelo se încruntă înverșunat, săpînd în piatră destinderea șovăitoare a dimineții. Iar sub cerul cenușiu al Parisului, catedrala Notre Dame țîșnește din străzi ca o imensă cascadă neagră. Impresii aproape aforistice luminează literatura franceză, pictura de la Poussin și pînă la Seurat și Signac. Și localitățile ard parcă în soare, plutesc mistic deasupra masivității și materiei lor așijderea acelui *Toledo în furtună* de Greco.

Vedeniile păgîne și cosmice ale poetului au fost strînse în volumul *Mit silberner Sichel*. E proză ce poate fi înțeleasă numai de cititorii, care sînt introduși în lumea fantastică a poetului. Scrierile lui Däubler despre tendințele noi artistice au apărut în multe reviste germane. Parte din ele s-au închegat apoi în volumele *Der neue Standpunkt* și *Im Kampf um die moderne Kunst* („Erich Reiss"-Verlag, Berlin).

Theodor Däubler e cel mai bine cunoscut ca poet liric. Multe din versurile sale au fost traduse în limba franceză, engleză și rusă. În Italia s-a spus că lirica lui e romană, dar scrisă în nemțește. Calificarea aceasta deseori nu pare întru nimic exagerată, alteori însă e departe de a deschide poarta spre priceperea acestei poezii.

Versurile lui Däubler au un umblet apăsat, liniștit, ba chiar greoi. Ca și la Trakl, culoarea albastră, fiind cea

mai spiritualizată, e foarte des întîlnită. Vegetația Italiei își revarsă cald bogățiile, portocalii sînt făclii în amurg. Un Dumnezeu bun și darnic e tovarășul omului. Pădurile de măslini cîntă în seară. O suflare clasică se desprinde din fiece cuvînt. Trecutul se înalță din marmura străveche. Toată natura e umanizată, iar ființa omenească e un pelerin pe drumul eternității, cînd conștient, cînd un fel de plantă ce se topește în ardoarea de cobalt a cerului. Soarele e aproape lichid și curge prin văi și peste stînci. Glia naște un rai.

Se ivesc, însă, și destule motive întunecate, versuri ce par bruscate și triviale, banale și șchiopătînde. Da! Dar Theodor Däubler scrie cicluri mari, „simfonii". Versul e numai un mijloc pentru a prinde toată simțirea în poezii, iar poeziile de cele mai multe ori sînt numai pietre în clădirile acestor „simfonii". Și cu toate că un număr mare din poeziile sale face parte din tot ce s-a scris mai valoros, de abia răsuflarea largă a ciclurilor întregi evocă priveliștea monumentală a nemuririi. În general, poeziile au, rareori, ceva din barocul gotic, întîlnit în partea a doua a epopeii.

În volumul *Hesperien* tăcerea suverană și mișcarea grandioasă se cristalizează în ideea unei lumi dumnezeești, iar în *Imnul către Italia* o lege neînțeleasă dă pămîntului și istoriei sale un avînt suprem.

Numai versurile din cartea *Der sternhelle Weg*, care au o strînsă legătură interioară și atmosferică, au motive independente unele de altele. În ele, un om ce n-a uitat niciodată să fie copil, privește Italia, își petrece nopțile în Apenini, cîntă imnuri păgîne, îngenunche în fața Fecioarei Sfinte. Singurătatea se resemnează, slăvindu-l pe Dumnezeu.

Puțini știu astăzi că Theodor Däubler e, neapărat, cel mai mare poet liric, care scrie în limba germană. Iar patria lui Tasso, nu-și cunoaște copilul înțelegător, luat de suflet.

Goethe îl admira mult pe Schiller, Däubler îl admiră pe D'Annunzio, numindu-l „der Meister". Căci astfel le e dat uneori marilor inconștienți.

Dar poporul german mai are de plătit o datorie veche. Din acel dor pentru Italia, care e un fior cîntînd în orice bun spirit german și nordic, din germanul aleman,

veșnic scăldat în nemărginirea de lumină a Sudului, s-a înălțat un concert ceresc pentru lume.

Singuraticul drumeț din Grecia e zdravăn ca un copac și sănătos. Și azi încă se ridică înaintea lui destule culmi în odăjdii de soare.

CRIZA EPICULUI ÎN ROMANUL CONTEMPORAN[15]

Doamnelor și Domnilor, citind pe afișele Universității libere „Sabina Cantacuzino" titlul conferinței mele, mulți dintre Domniile voastre și-au spus poate: „Criza epicului în romanul contemporan. Ce titlu pretențios și destul de pedant!" Dar, ciudat lucru! Am ascultat, în același ciclu, patru conferențiari care ne-au vorbit despre evoluția romanului modern francez, englez, rus și american, despre extraordinarele realizări săvîrșite, în zilele noastre, pe acest tărîm de creație, și-acum ni se anunță un subiect care se izbește cap în cap cu cele constatate. Așadar, criză!? Domnișoara Ghețu de pildă, ne-a vorbit cu atîta entuziasm, cu atîta pătrundere subtilă și însuflețită despre marile descoperiri psihologice ale lui Huxley sau ale romancierei Virginia Woolf, iar domnul Comarnescu despre o pleiadă întreagă de „uriești", precum s-a exprimat Domnia Sa, „uriești" care au publicat niște „romane fluvii" pline de toate aspectele lumii americane, de cuceririle omului nou într-o lume nouă. Atunci, în ce constă criza? Pentru a vă răspunde, Doamnelor și Domnilor, la această firească întrebare, țin să subliniez, înainte de toate, că titlul conferinței mele nu e *Criza romanului contemporan,* ci, mult mai deslușit, dar și cu mult mai pedant, dacă vreți — *„Criza epicului" în romanul contemporan.* Pentru a fi și mai precis aș putea spune și altfel, aș putea spune *Criza formelor și a realizărilor în romanul contemporan* sau și mai clar *Lipsa închegării epice în romanul contemporan,* titlu care ar cuprinde, fără îndoială, numai o latură din aspectul integral al ro-

[15] Conferință ținută de Oscar Walter Cisek, luni 25 martie 1946, în cadrul ciclului: *Romanul modern,* al Universității libere „Sabina Cantacuzino". Textul a apărut în „Manuscriptum", nr. 1(14) 1974, pp. 130—140.

manului creat în vremurile noastre. Căci și epoca noastră a produs, lucru incontestabil, un număr destul de considerabil de romane valoroase de structură epică.

În ce mă privește însă, nu am apărut azi înaintea Domniilor Voastre spre a vă servi noi informațiuni despre romanul contemporan, spre a întregi oarecum cele spuse, cu atîta competență, de către ceilalți conferențiari, ci pentru a răspunde la o întrebare, *pentru a pune o problemă,* de care nu ne mai putem parcă dezbăra de cînd îi citim pe unii dintre autorii cei mai interesanți ai vremii noastre. Și această problemă nu se referă pur și simplu la conținutul, la materialul brut, la experiența de viață strînsă între scoarțele acestor cărți. Nu, atît de simple și nevinovate nu sînt considerațiile noastre. Problema ce ne preocupă, privește forma, privește structura, închegarea *artistică* a acestui conținut. Ni se vorbește mereu despre imensitatea conținutului cu care se poate mîndri — și pe drept — romanul modern, fie el rus sau american, francez sau englez, polonez sau scandinav. Ni se spune — și cu aceeași dreptate — că nesfîrșite continente de viață interioară, de viață subconștientă ar fi fost descoperite de James Joyce, de William Faulkner, Thomas Wolfe și atîția anglo-saxoni, alături de care stau cu cinste francezii: Marcel Proust și André Gide, mediteraneanul Italo Svevo, germanii Thomas Mann și Alfred Döblin, amîndoi democrați care au petrecut anii războiului în America. Și popoarele mai mici — de pildă, cehii, portughezii, norvegienii și danezii sînt demni reprezentanți în acest concert de glasuri care cîntă dinamismul universului nostru, cîntă soarta omului modern, conștientul și subconștientul lui în uriașa învălmășeală produsă de trenuri, metrouri, telegrafe, telefoane, de radio, televiziune și bombe atomice.

Cuvîntul „dinamism" este astăzi unul dintre cele mai pervertite de care ne putem servi și sînt destui printre noi care, obosiți de atîta mișcare, se îndreaptă spre static. Dovadă, renașterea lui Racine în conștiința timpului nostru, prețuirea neîntîrziată de care s-a bucurat un poet atît de mare ca Paul Valéry, creatorul unui neoclasicism, puternic conturat, nespus de șlefuit și static. Căci, vedeți, trebuie să recunoaștem că e și destulă dezordine în capul și în creația artiștilor noștri. Nu orice frîntură de viață devine aci un microcosm. Iar arta a fost și va ră-

mîne totdeauna o organizare, o închegare a vieţii într-un conţinut care devine imagine şi simbol. De cîte ori, răsfoind cărţile romancierilor moderni, mi-am adus aminte de cuvintele înţelepte ale preşedintelui Masaryk: „Staţi, nu trebuiesc confundate porniri şi aspecte atît de diferite: dezordinea nu e un program". Nu e un program nici pentru noi aceştia care, citind azi romanul unui continent întreg, romanul *The 42 paralel* de John Dos Passos, sau *Romanul a două continente*, cum îşi numeşte acelaşi autor, în subtitlu, romanul *1919*, adică o mie nouăsute nouăsprezece — rămînem totuşi la părerea că toată această evocare a vieţii de pretutindeni *poate*, dar *nu trebuie* să însemne neapărat forţă. Noi punem o întrebare. Nu susţinem că John Dos Passos nu e un autor cu calităţi cu totul excepţionale şi nu-i întrebuinţăm aci numele decît pentru a contura unele trăsături caracteristice şi pentru multe alte realizări în domeniul romanului contemporan. Nu sînt chemat să împart elogii şi nu vreau să critic. Dar vreau să cercetez, pe cît cu putinţă, structura epică a romanului, vreau să aflu ce substanţă spirituală, ce esenţă sufletească îl îndepărtează, în atîtea cazuri, de tot ce poate fi numit epic. Nu vom confunda, aşadar, conţinutul, imensitatea impresionantă a conţinutului, subiectul şi conflictele cu realizarea epică. Voi căuta să mă apropii de formă, de închegarea epică, fără a mă lăsa sedus de acea melodie interioară sau exterioară a ritmului ce stăpîneşte romanul modern, proza aceasta cu o mie de feţe, cu o mie de melodii prinse în cuvinte atît de diferite în contemplarea imobilizată a lui Marcel Proust, în acea vibraţie lăuntrică a capitolului *La regarder dormir* din *La prisonnière*, în capitolul *Ţigara* din romanul *Zeno Cosini* de Italo Svevo. În nenumărate chipuri şi frămîntări ale existenţei, precum ni le înfăţişează James Joyce, Thomas Wolf, Ernest Hemingway şi atîţia alţii. Toate ritmurile sînt reprezentate de la lîncezeala bolnăvicioasă pînă la goana aeroplanelor şi a undelor radiofonice prin aer. Toate mijloacele tehnice, în ce priveşte sugerarea, prinderea cît mai palpabilă, cît mai plastică a conţinutului, în ce priveşte însufleţirea prozei au fost întrebuinţate. Nici rezonanţa patetică nu lipseşte. Cuvintele americanului Thomas Wolf răsună cîteodată ca o orgă. Cîtă *extensitate*, cîte braţe larg deschise spre focarele clocotitoare ale lumii! Ştiu, fireşte, că noi

contemporanii nu putem avea, deocamdată, distanța necesară unei aprecieri juste a acestor valori incontestabile. Departe de mine gîndul de a întreba: „Ce va rămîne din toate acestea?" Îmi permit însă totuși a crede că unele întrebări cu privire la criza epicului, la criza sau la lipsa formelor epice în multe romane moderne ne-ar putea da lămuriri modeste dar, totuși, destul de prețioase, în croirea cîtorva poteci de cunoaștere pe teritoriul atît de vast al romanului contemporan.

A trece în revistă conținutul romanelor norvegiene, nu înseamnă nicidecum a vorbi despre arta romanului norvegian, chiar dacă trebuie să presupunem că forma și conținutul se identifică în orice operă de artă. Cînd oare un conținut de viață, prins în plasa cuvintelor, devine într-adevăr un roman? Și ce anume forme, ce închegări trebuie considerate epice? După toată introducerea aceasta, permiteți-mi, Doamnelor și Domnilor, să încep, încă o dată, cu începutul. Înainte de a trece însă la o scurtă caracterizare a formelor epice, fie-mi îngăduit să spun că nu o voi face, în nici un caz, cu partipris-ul unui așa-zis „tradiționalist" sau a unui reacționar, în domeniul acesta, ci numai pentru a contribui la lămurirea unei probleme care depășește cu mult și în nenumărate direcții cercul de viață al literaturii.

În ce privește întrebuințarea timpului, rolul timpului în diferitele ramuri de literatură, aș dori să relev cîteva lucruri, cîteva fapte indiscutabile și elementare pe care le cunoaște, desigur, oricine dintre Domniile Voastre. E vorba de faptul că drama întrebuințează pentru desfășurarea ei prezentul, forma prezentului, în vreme ce povestirea, proza epică întrebuințează trecutul.

Povestitor este deci acela care știe să privească înapoi și să redea în cuvinte cele întîmplate, indiferent dacă acele întîmplări sînt adevărate, adică reale, sau dacă sînt născocite, inventate parțial sau pe de-a-ntregul de către povestitor. Numai în romanele moderne, scrise în secolul nostru, forma trecutului e uneori înlocuită de aceea a prezentului. Ce rol joacă acest prezent în romanul contemporan, despre aceasta ne putem lesne da seama cînd ne gîndim la importanța motrică a dialogurilor în proza mai veche și la faptul că prezentul redă în desfășurarea acțiunii o fază de devenire, oarecum „in statu nascendi". Prezentul înseamnă, așadar, și în cazul acesta, o dinami-

zare sau o dramatizare: mişcare în loc de contemplare, trecere — mers sau grabă sau goană — în loc de constatare liniștită.

Un lucru a constituit însă, totdeauna, legea și temelia prozei epice: De la *povestitor* s-a pretins să fie cît mai invizibil, să nu apară lîngă sau în fața figurilor din acțiune, în vreme ce toate cele povestite trebuiau să conțină cît mai multă *viață palpabilă, cît mai multă soliditate*, mișcare și acea *respirație firească* a realității. În proza epică, cele trăite sau inventate sînt înnodate astfel ca aspectul vieții, prins în cuvinte să dea impresia unei obiectivități, chiar dacă o asemenea obiectivitate pare cu neputință din cauza elementelor pur individuale și subiective care străbat încontinuu imaginația noastră.

Așadar, obiectivitatea cu orice preț, atitudinea de obiectivitate, de nepărtinire, chiar dacă autorul, dacă povestitorul va avea preferințe firești, fiind vorba de ființe, stări și acțiuni inventate de el. Proza epică pretindea și mai pretinde în desfășurarea funcțiunii de creație o disciplină spirituală cît mai îndepărtată de cochetăria cu eul propriu, de un egocentrism care nu știe să se cufunde, quasi anonim, în viața altor ființe. Proza epică va fi deci cu atît mai limpezită, mai puternică și impresionantă cu cît autorul se va ascunde mai invizibil în spatele figurilor, în umbrele lucrurilor, cu cît va reuși să închidă mai perfect, mai ermetic lumea imaginației lui pe care o prezintă cititorului. E o altă lume trecută astfel în realitatea noastră.

Cînd vorbim despre epic, ne gîndim firește și la epopee, la acele căutări minunate care au pătruns veacurile cu numele lui Homer. Dar, lucru ciudat pentru noi, care vorbisem adineauri despre alura obiectivă a povestitorului epic, despre excluderea lui din lumea celor povestite, că *Odiseea* începe cu un vers în care cîntărețul-autor o roagă pe muză să-l învețe cîntecul acelui bărbat mult umblat și rătăcit. E, așadar, o dorință foarte subiectivă, prinsă în tiparul acestor cuvinte. Epicul absolut nu există, nu poate să existe. Văzut prin prisma esteticii literare care are nevoie de norme și noțiuni pentru a preciza structura operei de artă și valoarea ei, Herodot e mai epic decît Homer. El povestește simplu și fără înconjur, le spune lucrurilor pe nume, ca un înțelept dar și ca un copil care arată cu degetul spre a exclude, de la început, orice dubiu. E ca și cum ar spune: „Astea au fost și nici-

decum altele!" Dar cine dorește să citească și printre rînduri — n-are decît! Faptele sînt înșirate cu cuminţenia unui om conștiincios.

Dar cred că o altă literatură mult mai puţin importantă decît aceea a antichităţii eline ne oferă poate exemple și mai sugestive pentru închegarea epică. Mă gîndesc la literatura străveche a Islandei, la acele manuscrise din secolul al XIII-lea și al XVI-lea care conţin istoria, faptele și analele unei aristocraţii ţărănești, din epoca primei colonizări a Islandei, de pe la începutul veacului al IX-lea și pînă în veacul al X-lea. Pe-atunci, triburi norvegiene veniseră de pe continent și debarcaseră pe insulă. Viaţa lor de toate zilele, faptele de arme săvîrșite de eroii diferitelor familii, luptele cu inamicii și cu puterile nemiloase ale naturii sînt evocate în cea mai curată proză epică. Povestitorii vor să fie crezuţi pe cuvînt. De aceea, înșirarea faptelor și caracterizărilor eroilor sînt atît de epice. Chiar dacă își laudă cineva marfa proprie — adică fratele sau sora — vrea să pară cît se poate mai obiectiv, ca nimeni să nu se îndoiască mai tîrziu de adevărul celor povestite. Pînă și laudele, elogiile sînt îmbrăcate în dialoguri care fac ca întîmplările să apară cît mai verosimile. Din ţesătura econoamă și, uneori, chiar laconică a descrierilor, se desprinde măreţia unui monumental aspru, sever și plin de demnitate. Excepţionalul dar de povestitor, pe care-l întîlnim de atîtea ori și mai tîrziu la poporul norvegian, apare, pentru întîia oară, în aceste anale care poartă numele de Saga. (A nu se confunda Saga cu termenul „Sage", care, precum vă este cunoscut, înseamnă, în limba germană, legendă). În depărtarea aceasta a nordului, acolo unde povestitorul a ţinut neapărat să fie cît mai anonim și să excludă din desfășurarea povestirii aparenţa oricărei părtiniri, *găsim,* așadar, un stil epic care, în închegarea lui densă, în ţinuta lui sobră și nespus de sugestivă, rămîne fără pereche. Toată „Saga" Islandei a crescut dintr-o stăpînire superioară și suverană a vieţii, a crescut dintr-o mentalitate și din simţăminte străine de egoism, străine de un egocentrism care ar fi reacţionat prea imediat faţă de interese apropiate. Să reţinem deci următoarele: egoismul ieftin și egocentrismul sînt dușmanii prozei epice, sînt, precum am văzut, dominante psihologice care împiedică sau stînjenesc închegarea epicului.

Dar unde întîlnim acest fel de organizare artistică a unui

conţinut povestit, unde întîlnim epicul în literatura modernă?

În Anglia, timp de un sfert de mileniu, romanul s-a dezvoltat paralel cu societatea, cu burghezia, cu realizările coloniale ale Imperiului Britanic. Toată dezvoltarea societăţii e oglindită în roman, de la Richardson şi Laurence Sterne, pînă la contemporanii noştri Kipling, Joseph Conrad şi Huxley. Kipling rămîne înainte de toate romancierul Imperiului întreg, romancierul epocii care a fost patronată şi simbolizată de un singur nume, de acela al reginei Victoria. Trei nume răsar acolo din uriaşa producţie epică a secolului al XIX-lea: Thackeray, Dickens şi Meredith. Povestirile şi romanele marinarului Joseph Conrad nu sînt mai puţin epice decît *Tom Jones,* romanul unui copil găsit, care pe *1.200* pagini dense, zugrăveşte cu nesfîrşite amănunte o viaţă în cadrul unei epoci. Sînt, precum spuneam, 1.200 de pagini! Cifra aceasta ne indică formatul, ne arată că romanul englez cuprinde mai întotdeauna un întreg de viaţă, în continuă dezvoltare şi aproape nestăvilit de spaţiu ca şi patria autorului. Proza epică a englezilor din secolul trecut ia, şi în ce priveşte aspectul exterior al volumelor, proporţii mai mult decît considerabile, fără ca densitatea epică să sufere de pe urma lungimilor.

Pe planul realizărilor epice, romanele lui Balzac nu conţin, precum s-a relevat de-atîtea ori, mai puţine personagii vii decît dramele şi comediile lui Shakespeare, iar totalitatea operei lui, acea *Comédie humaine* e un cosmos întreg alături de care, la o comparaţie aprofundată şi amănunţită, nu rezistă decît opera lui Dostoievski şi cele trei romane capitale publicate de Tolstoi.

Cine a citit romanul *Anna Karenina* cunoaşte probabil culmea realizărilor epice ale literaturii ruseşti, culme care, în dezvoltarea organică şi măiestră a subiectului, nu e tulburată de nici un element străin de personagii şi de acţiune — lucru care, din nefericire, nu-l putem spune şi despre *Război şi pace,* unde Tolstoi rupe, în mod voit cu legile prozei epice, introducînd, nemilos şi radical, în mersul acţiunii, tot felul de pasagii şi capitole de polemică, privitoare la războiul împotriva lui Napoleon şi la pedeapsa primită de acela care a îndrăznit să invadeze pămîntul Rusiei. Într-o scrisoare lămuritoare, publicată de Tolstoi după apariţia cărţii, marele povestitor recu-

noaşte că *Război şi pace* spulberă graniţele obişnuite ale romanului, ajungînd la un nou fel de realizare, la un fel mai adecuat proporţiilor uriaşe ale patriei. În librării, unde nu se prea caută versiuni şi texte critice, găsim însă, de obicei, ediţii scurtate ale acestei minunate opere, ediţii în care pasagiile de ceartă, de discuţie şi polemică sînt lăsate la o parte, astfel că personagiile şi firul acţiunii rămîn extrem de vii şi sugestive.

Epici sînt contemporanii noştri norvegieni Knut Hamsun şi Johan Bojer cînd povestesc, în cicluri de romane, viaţa pescarilor şi a vagabonzilor din fiordurile scandinave, epică e Selma Lagerlöf cînd în *Gösta Berling* clădeşte un mit în jurul cavalerilor din Eckebij, epic e cehul Jaroslav Durych, cînd închină vieţii şi epocii lui Wallenstein o trilogie de romane, urmărind paşii şi drumurile eroilor lui peste întregul continent şi pînă în America de Sud, epic e slovacul Chronsky în romanul *Josef Mak,* epic e finlandezul Alexis Kivi în cartea *Cei şapte fraţi,* epic e marele polonez Reymont în fresca vieţii rurale *Ţăranii.* Chiar romane cu tendinţe politice şi sociale pot fi totodată epice. Ne-a dovedit-o cu prisosinţă olandezul Multatuli, în romanul *Max Havelaar* care critică aspru traiul de sclavi al populaţiei din colţurile olandeze, iar, acum cîţiva ani, italianul anti-fascist Ignazio Silone, care, în vremea refugiului său în Elveţia, a publicat un manifest epic, neîntrecut în felul lui: romanul *Pîine şi vin* apărut decurînd şi în traducere românească. E cea mai nemiloasă oglindă în care au privit vreodată Mussolini şi prietenii lui. Printre americani, Theodor Dreiser şi Sherwood Anderson sînt poate autorii cu cele mai bogate resurse epice.

Am dat aci numai cîteva exemple care, desigur, ar putea fi înmulţite, dacă aş trece în revistă toate realizările epice. Cum scopul conferinţei mele este însă altul, aş dori să mai clarific puţin legăturile organice dintre conţinut şi forma epică. Precum am încercat să vă arăt — deocamdată prea grăbit şi prea superficial pentru a dovedi într-adevăr valabilitatea celor spuse — sîntem încîntaţi de descoperirea atîtor sectoare noi ale vieţii, ale existenţei de către romancierii contemporani, nu vom *confunda* însă materialul produs de pe urma acestor descoperiri cu valoarea artistică, cu valoarea epică a descoperirilor.

„Cred că este indiferent, scria, acum cîţiva ani, filosoful spaniol Ortega Y Gasset, dacă un romancier povestește viaţa unui croitor sau viaţa unui cuceritor al lumii. Un conţinut de roman e cu atît mai valoros și mai valabil, cu cît poartă în sine mai multă substanţă de mit, adică cu cît e mai înrădăcinat în tainele, în subconștientul, în religia și imaginaţia unui popor și astfel, totodată, în imaginaţia omenirii întregi. Poetul e glasul, e gura celor ce tac. Cu cît un poet e mai mare, cu atît e mai mare și numărul acelora care, în tăcerea lor, vorbesc prin el".

Căci materialul din care e clădită, nu constituie și nu salvează aspecul operei de artă. Aurul din care e făcută figura unei statui nu sfinţește statuia. *Opera de artă trăiește mai mult din formă,* din *închegarea ei* decît din substanţa ei, din materialul ei brut. Fascinaţia, sugestia prin opera de artă e datorită *structurii* și *organizării,* căci ea suprapune oarecum structura ei formală unui conţinut real „literar". Așadar, nici un orizont deschis printr-o operă de artă nu e interesant și convingător prin conţinutul lui, ci numai prin forma lui, prin tiparul de viaţă al acestui orizont — ca un cosmos aparte, o lume rotunjită în sine.

Omul european trecuse prin faza de anonimat a Evului mediu. Lucrurile și simţămintele primiseră nume noi fiindcă generaţiile treceau printr-o continuă deșteptare. După teatrul popular spaniol, după teatrul întregii epoci elisabetane, din care Shakespeare răsare numai ca o culme mai înaltă printre ridicături destul de considerabile, individualismul își face loc în spaţiile imaginate ale romanelor. Cervantes e o sinteză de încheiere în lungul capitol al romanelor cu subiecte din viaţa aventuroasă a cavalerilor, o încheiere și un nou început. Bogăţia burgheziei engleze își găsește cîntăreţii. Individualitatea se împotrivește maselor și societăţii. Cine îţi poate interzice să surîzi privind și descriind viaţa și păţaniile și năzdrăvăniile altora, aventurile amoroase, umilinţele și crimele altora? Aci nu mai putea fi vorba de ţinuta cu pretenţii de obiectivitate a povestitorilor norvegieni din Islanda care au înlănţuit pe paginile manuscriselor, Saga după Saga. Omul primise dreptul să-și spuie părerea și făcea uz de acest drept. Astfel, reflexiunea întotdeauna subiectivă a povestitorului începe să destrame încetul cu ince-

tul formele epice, închegarea prozei epice. Reflexiunea e primul inamic al epicului, iar al doilea este — deși constatarea pare cam prea radicală și oarecum exagerată — umorul, da, umorul care privește și descrie viața *nu* cum este în realitate, ci cum vrea s-o vadă povestitorul. Imaginea realității, a întîmplărilor reale e cu desăvîrșire preschimbată prin umorul povestitorului. Forma epică, în caracteristicile ei fundamentale, închegarea cît mai simplă a unui conținut de structură epică și umorul se exclud deci reciproc. Umorul e elementul subiectiv care schimbă culoarea lumii, ritmul mișcărilor, însemnătatea gesturilor. Durerile proprii ale figurilor de roman devin hazuri pentru alții, pentru imaginația cititorilor. Mînă în mînă, reflexiunea egocentrică și umorul realizează, pe tărîmul romanului, creațiuni extraordinare, originale și palpitante, chiar dacă desăvîrșirea formei epice începe să sufere de pe urma hazurilor și a observațiilor critice făcute de autori. Astfel, am putea spune că, în vegetația suculentă și multicoloră a scenelor din romanul *Tristram Shandy* al englezului Laurence Sterne, conținutul parantezelor a devenit mai important decît acela al acțiunii propriu-zise. Reflexiunea și umorul devin, în multe privințe, stăpînitorii nestînjeniți ai unei proze care vrea să placă prin multiplele înfățișări ale amănuntelor ignorînd uneori cu desăvîrșire construcția și liniile mari ale acțiunii. Ca în plastica barocă a timpului, *ornamentalul predomină și în romane*, detaliul strălucește. Romanul e, în epoca aceea, ca o casă a cărei fațadă urmează să fie decorată cu tot felul de elemente minore.

Mai tîrziu, Stendhal este acela care am putea spune devine și mai intim cu cititorul său. El e epic și realizează cîteva dintre cele mai frumoase romane ale literaturii universale, deschide însă totodată construcția aceea ermetică a lumii epice, spre a introduce cîte un amănunt din păsurile și plăcerile lui personale. În romanul *Chartreuse de Parme,* după un foarte lung dialog între două persoane, autorul deschide paranteză scuzîndu-se față de cititor și arătîndu-i că dialogul ar fi fost și mai interminabil dacă l-ar fi redat întocmai, dar că și-ar fi permis unele scurtări. Asistăm deci la o înțelegere între autor și cititor, pe socoteala personagiilor din roman. E faza de trecere spre acel domeniu fluid și irizant, unde intuiția se întîlnește cu gluma, cu reflexiunea inventată. Asemenea re-

flexiuni constituie, pe la anul 1800, primele încolțiri ale acelor trăsături subtile pe care germanii le-au circumscris cu noțiunea „romantische Ironie“, adică ironie romantică. Asemenea observații subiective nu-l împiedică însă pe autor de a face din Contele Mosca, din Sanseverina, Clelia și Fabricio făpturi nespus de vitale, nemuritoare, toate ca Julien Sorel și doamna Renal din *Le rouge et le noir*. Între materialul brut al conținutului și împletirea epică a lui Stendhal e o diferență enormă. Cînd spunem, de pildă, doamna Renal se îndrăgostește de Julien, atingem parcă numai această constatare. Stendhal însă *nu face* o singură aluzie la aceasta și nu ne comunică părerea lui personală despre faptul acesta; el creează o realitate în care totul se petrece extrem de viu, fără a mai avea nevoie de un comentar personal.

Autorul francez contemporan care-l prețuiește cel mai mult pe Stendhal e fără îndoială André Gide. Prețuirea aceasta nu constituie, precum vom vedea, o simplă întîmplare. Egotistul Stendhal și autorul atîtor confesiuni și scrieri autobiografice, în care se reflectă toate tulburările timpului, Stendhal și Gide sînt adînc înrudiți, chiar dacă îi desparte un secol. André Gide și-a exprimat cîndva părerea că *La chartreuse de Parme* ar fi cel mai mare roman al literaturii universale. Gide admiră elementele epice, deși nu le poate realiza în opera proprie. E întotdeauna autobiografie, iar toată proza lui nu e parcă decît un singur monolog. Cartea *Les Faux Monnayeurs,* singura bucată de proză a lui Gide pe care autorul însuși a considerat-o „roman“, a fost întregită mai tîrziu prin publicarea acelui faimos *Journal des Faux Monnayeurs* care oglindește în capitole nespus de sincere lupta lui Gide pentru construirea unui întreg epic, lucru care, firește, nu-i reușește acestui individualist cu desăvîrșire încuiat în sfera existenței proprii, în care și narcisismul joacă un rol destul de însemnat. Precum spuneam adineauri, referitor la Laurence Sterne, paranteza privitoare la autor *nu* la eroii romanului a devenit cu mult mai importantă decît conținutul epic și urmărirea firelor prin care acțiunea ar putea ajunge eventual la un conflict. În *Journal des Faux Monnayeurs* nu mai avem decît conținutul parantezelor care, de data aceasta, ne dovedesc ce luptă a fost dusă de autor pentru învingerea eului propriu, pentru cufundarea în sufletul eroilor săi: „De ce m-aș pre-

face? spune Gide. În acest *Journal* al unui creator, ceea ce mă tentează e genul epic." Dacă André Gide, unul dintre spiritele cele mai libere ale secolului nostru, n-a reușit să ne dea un roman dens și solid — aceasta înseamnă numai că a ținut să nu falsifice nici o trăsătură din opera lui, care, dincolo de împărăția romanului, rămîne una dintre cele mai impresionante confesiuni ale timpului. Era firesc, ca și acest egoist, într-un înțeles foarte înalt, să nu contribuie decît la o destrămare și mai evidentă a formelor epice în romanul contemporan. Opera lui Gide n-a ieșit, firește, diminuată din această luptă cu epicul. Falimentul lui Gide pe tărîmul romanului trebuie considerat ca o izbîndă a esenței operei lui, esență care chiar dincolo de literatură înseamnă în înfățișarea culturii europene o trăsătură de care nu ne-am mai putea lipsi.

Dar falimentul epic al lui Gide ne convinge, încă o dată, că elementele prea subiective și autobiografice nu-și pot avea mai niciodată un loc în ansamblul operei epice.

Cu alte cuvinte: scriitorii care amestecă în opera lor cele trăite de ei personal sînt întotdeauna în pericol de a supraestima aceste lucruri și fapte dacă ele nu sînt hotărîte și stăpînite de o soartă tipică valabilă pentru mulți.

André Gide — și aceasta nu constituie, firește, o simplă întîmplare — a scris despre Dostoievski cîteva pagini de eseu care vor rămîne și care au apropiat, întîia oară, opera fanaticului rus, de spiritualitatea franceză a timpului. Pornind de la închegarea formală a romanelor lui Dostoievski, nimic nu ne apare mai firesc decît venerația anti-epicului Gide pentru acela care, pentru întîia oară și cu mult mai înaintea lui Marcel Proust, destramă și dizolvă organismul formelor epice prin nesfîrșite monologuri interioare în care subconștientul își primește un loc deosebit.

James Joyce închină în *Ulysses* peste o mie de pagini evenimentelor exterioare și interioare din viața zilnică a unui om simplu. Să nu uităm că și Dostoievski scrisese trei volume întregi cu scopul de a reda întîmplările petrecute în trei zile. În *Idiotul,* evenimentele interioare din cîteva ore acoperă sute de pagini iar marele roman *Adolescentul* cuprinde capitole întregi compuse numai din elemente de monolog interior, în care subconștientul nu e mai puțin prezent decît în uimitoarele creații ale contemporanului nostru Marcel Proust. Numai că în romanele lui Dostoievski, toate firele pornesc spre o singură

țintă, spre deznodămînt, în vreme ce Proust rămîne nehotărît și cufundat în contemplație.

La Proust, densitatea internă a operii e enormă, chiar dacă acțiunea a cedat pretutindeni locul ei unei atmosfere de nesfîrșită contemplație. Acțiunea exterioară e zero. Ultimele rămășițe ale interesului dramatic au fost șterse. Lipsește scheletul, construcția care încordează un conflict, lipsește ceea ce spetezele de oțel sînt pentru umbrelă. E de parcă oasele și orice materie rezistentă ar fi fost îndepărtate din trupul acestor romane. Proust renunță pe deplin de a sugestiona și cîștiga atențiunea cititorului printr-o acțiune; îl lasă într-o stare de pură contemplație. Lipsește fabula, lipsește orice tematică atractivă bazată pe acțiune. Dar țin să observ totuși în paranteză că aceste constatări laconice nu vor să spună firește, că Marcel Proust nu e un scriitor mare și un și mai mare descoperitor al sufletului omenesc. Cînd îi cunoaștem însă opera, îi urmărim de aproape mersul atît de lent al celor povestite, ne dăm seama că Proust, acest om suferind, acest snob bolnăvicios, veșnic tentat, veșnic sedus de vraja și de legile nescrise ale aristocrației franceze, trebuia să rămînă departe de construcția epică. În toată răsfirarea uriașă a operei lui, el rămîne un egocentric.

Din punctul acesta de vedere, Giraudoux e altul. Și el e un descoperitor. În proza lui, aventura se confundă cu jocul imaginației. Acțiunea însă e ridicată pînă la spiritualizare ce nu mai vrea să fie altceva decît simbol, de-atîtea ori cu desăvîrșire desprins de real. Albert Thibaudet i-a caracterizat opera întrebuințînd noțiunea de „irréalisme magique".

Privitor la romanul *Ulysses* de James Joyce, domnișoara Ghețu ne-a vorbit pe larg în conferința domniei sale despre romanul englez. Tot astfel și despre romanele *Mrs. Dalloway* și *Orlando* de Virginia Woolf, realizări foarte sugestive care manifestă, fără îndoială, toată admirația noastră. În introducerea sa la romanul *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, Sinclair Lewis, laureat al premiului Nobel de literatură, numește cartea lui Joyce, care a făcut atîta vîlvă în lumea întreagă, „un raport de laborator". Recunoaștem că e un raport extrem de atrăgător, acest pseudo-roman care nu mai are decît foarte puține puncte comune cu literatura, cu proza de artă. Fiecare mișcare, fiecare simțămînt conștient sau

inconștient este înregistrat cu exactitatea unui disc de gramofon. Analiza e dusă pînă la extrem.

Dar unde rămîne arta? O întîlnim parcă pe alocurea în succedarea de imagini a unui monolog interior, în acea frază care ne spune tot ce trece prin capul unei femei înainte de a adormi. E, altminteri, cea mai lungă frază din toate textele literaturii universale și acoperă 85 de pagini. *Ulisses,* această operă de însemnătate capitală constituie, în același timp, culmea în criza formelor epice din romanul contemporan. Și, mai departe nu se poate înainta în direcția eului, în analiză. Analiza e însă antiartistică, în toate scopurile și procedeele ei.Arta rămîne sinteză.

Cu totul altfel ni se înfățișează mediteraneanul Italo Svevo în romanul său *Zeno Cosini,* apărut ca și *Ulysses* pe la 1921. Am recitit recent cîteva sute de pagini din *Ulysses* și am avut, nu o dată, impresia că Joyce caută chiar să întrerupă orice desfășurare organică a acțiunii prin tot felul de observațiuni și întrebări. Italo Svevo, triestinul, în casa căruia Joyce fusese altminteri profesor de limba engleză, nu se ferește atît de radical de artă. În romanul *Zeno Cosini* sînt, alături de atîtea pagini de analiză nemiloasă, altele care deșteaptă pînă și duioșie. Descrierea copilăriei, stăpînită toată de apropierea unei mame frumoase, nu cuprinde decît puține pagini care ne amintesc însă de minunile pe care americanul Thomas Wolf le-a descoperit în copilăria eroului său George Webber din romanul *The web and the Rock.* Și Italo Svevo a contribuit însă, pe de altă parte, la distrugerea formelor epice. Pornind numai și numai, ca și André Gide de la autobiografie, proza lui nu se atinge de nimic ce ar putea fi în afara orizontului, în care se agită pseudoeroul lui. Și el știe că lucruri, mici în aparență, pot fi mari.

Dar ne aflăm noi oare printre primii care pun asemenea întrebări privitoare la diferențele dintre proporțiile conținutului și proporțiile artistice?

Doamnelor și Domnilor,

Prozatorul austriac Adalbert Stifter, singurul urmaș autentic al lui Goethe în secolul al XIX-lea și singurul care, în ținuta lui spirituală față de totalitatea vieții, ne convinge că are o structură cu adevărat goetheeană — Adalbert Stifter, care fusese crunt atacat de către Friedrich Hebbel fiindcă se ocupase, în romanele și nuvelele lui de așa-zise lucruri mici, adică de viața florilor, a ier-

burilor, a gîndăceilor și a pietrelor, își scria în 1852 introducerea la volumul *Bunte Steine* — adică *Pietre multicolore*. În această introducere care a rămas, pe nedrept, mai celebră decît cuprinsul volumului, Stifter scrie despre lucruri mari și mici, ajungînd la o minunată concluzie. „Adierea aerului, scrie el, murmurul apelor, creșterea cerealelor, mișcarea mării, înverzirea pămîntului, seninătatea cerului, strălucirea aștrilor, sînt, după părerea mea, *mari;* pornirea falnică a furtunii, trăznetul care crapă casele în două, uraganul care biciuie clocotul talazurilor, muntele care varsă foc, cutremurul de pămînt ce lovește și acoperă țări întregi — toate aceste grozăvii, eu nu le consider mai mari, mai însemnate decît faptele elementare pe care le-am amintit, ci dimpotrivă, mai mici, mai mărunte fiindcă sînt numai urmări ale unor legi mai înalte. Ele apar numai temporar, numai pe-alocurea și sînt urmările unor cauze unilaterale!". Și mai departe — fraza esențială: „Puterea care face ca laptele din ulcica unei femei sărmane să se umfle în fierbere și să dea în foc, e aceeași care ridică lava din vulcan și o gonește spre versantele munților. Dar asemenea evenimente sar, desigur, mai lesne în ochii oamenilor neinițiați și neatenți".

De aceste cuvinte mi-am amintit, cînd l-am citit pentru întîia oară pe John Dos Passos, incontestabil, o forță cu totul excepțională în proza americană. Cîtă sete a ochiului, a simțurilor! Ce siguranță în îndesarea și rotunjirea amănuntelor plastice! Mii și mii de tablouri, trec, în timpul lecturii, prin mintea noastră. După romanul unui oraș — *Manhattan transfer,* iată romanul unui întreg continent și, cum pînă și acesta pare să fi fost prea mic pentru plămînii de creator ai lui Dos Passos mai scrie și *1919 — Romanul a două continente*. Asistăm, în lectură, la jurnale sonore în cinematografele lumii întregi și vedem izbucnirea reclamelor luminoase. Mișcare, fierbere, goană. Și omul e așa precum a fost întotdeauna și pretutindeni. Dar, citind mereu și lăsîndu-mă furat de atîta culoare și ritm și zbucium, de trecerea atîtor asocieri de viață, nu aștept să mai găsesc un cît de subțirel fir epic. Îmi aduc aminte de Walt Whitman, marele poet al democrației și totodată de scriitorul John Dos Passos, de omul Dos Passos. Am impresia că autorului i-a plăcut să se piardă în învălmășeala imaginilor, în goana aceasta

care e un fel de refugiu. Lectura nu m-a încuiat într-un spațiu spiritual ca *Chartreuse de Parme* sau ca romanul *Anna Karenina,* în care pînă și capitolele (lectio incerta) erau ca niște camere uriașe din care nu ieșeai decît atunci cînd puneai cartea de-o parte. Și atunci chiar, în clipa aceea de trecere între viața trăită în roman și prin roman, și existența mea reală, ce rupere, aproape dureroasă, din conținutul paginilor lui Tolstoi! Ar trebui scris cîndva ceva despre asemenea momente în care rămînem buimăciți, în care nu găsim imediat cuvinte de răspuns dacă cineva ne vorbește trezindu-ne parcă brusc.

Căci întrebarea capitală rămîne cîte amănunte suportă un roman spre a rămîne totuși epic? Dos Passos e extensiv, se împrăștie. Iar polul opus, în romanul contemporan, e unul care reduce totul la ultima expresie a necesarului: Julien Green. În cărțile lui, pline de fantasticul unei realități brutale, respirația și gesturile și puterea interioară de a duce pînă la capăt plămădirea unui conținut sînt parcă înghesuite pînă la refuz. Green se identifică astfel cu personajele lui, nu se pierde în imagini care-i plac lui personal.

Un roman poate să cuprindă, de pildă, atîta sociologie cîtă poftește, să introducă autorul lui, dar romanul, ca atare, nu poate fi sociologic. Doza, cantitatea de material brut, de elemente străine pe care le suportă o carte, depinde numai de capacitatea autorului de a introduce, de a contopi aceste elemente sociologice cu atmosfera romanului, cu întregul artistic al romanului. Cine dorește să privească timp mai îndelungat o cascadă și știm că Dos Passos, Wolf și Hemingway o fac — trebuie să se păzească, înainte de toate, ca apele să nu-l apuce, să nu-l rostogolească spre adîncimi sau împotriva stîncilor. Nimeni nu va contesta uimitorul talent al unui Thomas Wolf sau William Faulkner, care, precum ne-a arătat prietenul Comarnescu, nu se mulțumește într-una din ultimele sale cărți, să povestească o singură acțiune de roman. Nu, el împletește, în mod impresionant, două acțiuni, care se întîlnesc numai în concluziile cititorului. Dar și în *You Cann't by Home Again, Nu te poți întoarce acasă,* Thomas Wolf povestește atîtea întîmplări autobiografice. Într-o figură chiar eu l-am recunoscut îndată pe Sinclair Lewis, într-alta pe Ernest Rowohlt, editorul german al lui Thomas Wolf.

Prin englezul Aldous Huxley şi prin opera germanului Thomas Mann, eseul s-a introdus în paginile romanului contemporan, dînd epicul la o parte. Eseuri şi discuţii interminabile care privesc domeniul filozofiei, al religiei, al sociologiei, psihologiei şi fiziologiei inundă ca nişte lacuri nesfîrşite tărîmul epic al romanului. Sînt cărţi extrem de sugestive, cărţi care ne pasionează, cărţi care nu mai pot fi excluse din imaginea epocii. Dar forma romanului e ruptă, e destrămată de la un capăt la altul. Un conţinut străin de sinteza structurii epice ne provoacă parcă să luăm atitudine, să ne gîndim la autor, la chestiunea tratată în paranteze care, precum spuneam şi privitor la Gide şi la narcisismul lui, au devenit mai importante decît dezvoltarea epică a povestirii.

Doamnelor şi Domnilor, am încercat să vă lămuresc în ce constă sinteza de viaţă a epicului, am arătat apoi că destrămarea formelor epice în literatura mondială nu a început nici ieri, nici acum o sută de ani, ci odată cu individualismul european. Am arătat că destrămarea epicului se produce oarecum paralel cu pierderea omului în egotism — precum se exprimase însuşi Stendhal — în egoism, egocentrism, narcisism şi într-un intelectualism — vezi Thomas Mann şi Aldous Huxley — care pierzînd tot mai mult pămîntul de sub picioare, pierde şi forţa de închegare epică — lucru care, desigur, nu este un argument generalizator împotriva valorilor. *N-am* spus că elementele autobiografice sînt totodată anti-epice, ele pot contribui însă la destrămarea sau la distrugerea epicului cînd sînt prea subiective, prea puţin valabile pentru aceia care tac, aşteptînd ca scriitorul să dea glas simţămintelor lor.

N-am ajuns la sfîrşitul timpului şi nici la sfîrşitul lumii. Poate că o regenerare lăuntrică a omului ne va aduce şi un nou stil epic clădit pe experienţa valoroasă a unui Marcel Proust, Thomas Wolf, Dos Passos sau Italo Svevo. Fiecare operă desăvîrşită distruge înaintaşii ei mai puţin desăvîrşiţi. E ca într-o bătălie cînd învingătorul triumfă pe socoteala celui căzut.

Răul, spunea cîndva Paul Claudel, marele poet şi vizionar al catolicismului, nu poate să creeze. El rămîne steril. Tot ce nu se poate îndepărta de la vibraţiile propriului eu, tot ce nu ajunge la un simţămînt de dreptate pentru semeni, la un simţămînt de identificare cu aceşti se-

meni, tot ce e grănițat în subiectivitate, constituie acest rău care nu poate ajunge la o sinteză — precum nu poate ajunge la trăinicia densă și simbolică a formelor epice.

Dacă permitem imaginației noastre să călătorească dincolo de posibilitățile realului ne-am putea închipui un roman al viitorului scris cu forța incomparabilă a americanului Hemingway, cu stilul ales al lui David Herbert Lawrence, cu stăpînirea epică a rușilor Babel și Vsevolod Ivanov, cu pătrunderea spre subconștient a lui Marcel Proust, cu înțelegerea pentru subtil și nuanță a lui Italo Svevo, cu setea vizuală a lui John Dos Passos și — last, but not least — cu simțămîntul pentru umanitate al lui Thomas Mann. Într-un asemenea roman, subconștientul n-ar mai trece în locul conștientului, iar amănuntele periferice n-ar deveni centrul în preocupările povestitorului. Conștientul și subconștientul, perifericul și centralul ar fi contopite într-un tot, nu mai puțin ermetic închis, în clădirea vie a acțiunii, ca o străveche Saga scandinavă sau ca romanul *Anna Karenina.*

Arta vremii e oglinda vremii. Dincolo chiar de tărîmul scrisului și al literaturii, apariția unor forme epice primenite, va însemna, așadar, încolțirea, întruchiparea unui mit și a unui țel de nădejde nouă.

NOUA LIRICĂ ROMÂNEASCĂ[16]

Multe trăsături pronunțate, definitorii ale noii poezii românești continuă să-și tragă seva din frumusețea neasemuită a cîntecului popular, ale cărui roade sînt vizibile pînă azi în poezia cultă. Substanța lui continuă să fie esențială atît pentru ansamblul poeziei, cît și pentru multiplele sale legături interne. Astfel că un mare număr din vîrfurile literaturii române contemporane se afirmă în domeniul liricii, care, dealtfel, nu de puține ori, pătrunde și în proză și dramă. Pentru români lirica rămîne deocamdată un teritoriu preferat, copleșitor, în permanență și organic legat de înclinația lor ieșită din comun spre arta populară. Mitul, care hrănește și pă-

[16] *Die neue rumänische Lyrik,* „Klingsor", nr. 6, 1929.

trunde în izvoare, se manifestă și acolo unde la prima vedere s-ar putea bănui doar ceva pur artistic.

Generațiile de poeți care se află azi între vîrsta de treizeci pînă la șaizeci de ani au avut de luptat împotriva măreției copleșitoare a lui Mihai Eminescu, s-au apropiat în multe privințe de vederile Europei centrale sau occidentale, dar dintr-o legătură intuitivă s-au străduit să fie vocile pămîntului și apostolii poporului lor. Mult din ceea ce la Ion Minulescu, acest sensibil imitator al simboliștilor francezi, în urmă cu două decenii părea puțin cam îndrăzneț și nu de puține ori prea accentuat s-a dezvoltat mai tîrziu în direcția unei simplități în care aria creației proprii se putea delimita cu greu. Cu toate acestea Minulescu rămîne un deschizător de drumuri, care și-a dobîndit merite deosebite în prelucrarea în România a tot ceea ce este modern. Ținuta lui însemna lupta împotriva epigonilor plictisitori ai lui Eminescu, ale căror dulcegării trebuiau înlăturate din poezie. Astfel că inovația franceză a acționat aici înviorător și a pregătit terenul pentru dezvoltarea viitoare. Poziția lui Minulescu se va putea menține întotdeauna în istoria dezvoltării poeziei tinere românești, chiar dacă rodul creației sale poetice rămîne destul de limitat.

Nu există în România o școală a poeților noi: mulți dintre ei stau izolați, cu totul deoparte și nu arareori aceștia sînt poeții cei mai autentici, neatinși de mișcarea cea mai agitată, dar și cea mai ieftină a capitalei noastre.

Aici ar trebui amintit în primul rînd cel mai mare visător: G. Bacovia, poetul tîrgului de provincie, al toamnei și prăbușirii, cîntărețul unei tristeți care se îmbină în modul cel mai original cu prozaicul și trivialul. Realitatea morții invadează teritoriul monocrom al visului. Bacovia se repetă la nesfîrșit, neluînd în considerare reproșurile ce i se fac și este asemeni lui Albert Ehrenstein, despre care Georg Trakl spunea că ar fi „incorigibil într-o accepțiune superioară“. Pe bună dreptate a fost comparat cu Trakl, care a izbutit să ridice palpabilul morții pînă la înălțimi vaste, transcendentale, dar dincolo de aceasta poetul austriac atinge cîteodată limpezimea și puritatea unui Hölderlin, ceea ce nu este cazul lui Bacovia. Și la Trakl frapează adeseori întrepătrunderea trivialului cu seninătatea pură și asemeni nenumăratelor

repetări de imagini în care poetul din Salzburg distinge lucruri „brune și albastre“, în versurile lui Bacovia apar mereu nuanțele culorii sale preferate: violetul. Iată un exemplu copleșitor în acest sens :

Amurg violet
Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete —
Orașul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...
Pe drum e-o lume leneșă, cochetă ;
Mulțimea toată pare violetă,
Orașul tot e violet.

Amurg de toamnă violet...
Din turn, pe cîmp, văd voievozi cu plete
Străbunii trec în pîlcuri violete,
Orașul tot e violet.

De o tonalitate cu totul deosebită sînt strofele înghesuite, lucrate ale lui Tudor Arghezi, a cărui poezie și proză acoperă cea mai vastă arie în peisajul literaturii române contemporane. Cîteva din versurile sale, de o limpezime cristalină, ar putea sta lîngă cele mai bune ale lui Stefan George și Paul Valéry, prin neoclasicismul care sclipește prin luciul lor elegant. Unele poezii sînt suculente, exuberante, dînd senzația primitivului și a pămîntului, pe cînd altele întrunesc contrastele cele mai izbitoare. Arghezi este fără îndoială cel mai de seamă înnoitor al poeziei românești din ultimele două decenii, un puternic inițiator al unei mișcări antiromantice, cu toate că multe din poeziile lui de început se mișcă sub zodii romantice. El este animatorul unei întregi generații. Varietatea copleșitoare a poeziei sale uimește chiar și pe admiratorul cel mai sincer. Pentru că același om care scrie poezii clasice este, în treacăt fie spus, autorul unei proze care accentuează factorul mecanic, preferă ritmul american ce face excepție frapantă în peisajul vieții literare românești. Cîteodată evidențiază în poeziile sale amănuntele pînă la exces, cărora le alătură viziuni imense ale unei lumi triviale și tehnicizate. Arghezi ne amin-

tește adeseori de Döblin sau Ilya Ehrenburg. Aici se înfăptuiește într-un sens superior ceea ce s-ar putea numi azi și „realism magic", adică fantasticul realității înconjurătoare, taina lucrurilor privite de aproape, anatomia lirică, poeticul celei mai puternice și reci lucidități, al realului. Cu toate acestea prin multe din poeziile lui cele mai bune străbate aroma picantă a brazdei românești. Iată un fragment din poezia „Belșug" :

El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră
Cînd îi privești împiedicați în fier
Par, el de bronz, și vitele-i de piatră.

Grîu, păpușoi, săcare, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă
Săcurea plugului, cînd s-a întors,
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă.

Pe lîngă acest animator care se ridică deasupra celorlalți, mai atrag atenția [...] V. Voiculescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Vinea și Ștefan I. Nenițescu, toți personalități bine conturate, dar de dimensiuni diferite [...]
Voiculescu, un reflexiv și eminent artist al cuvîntului, care a fost ignorat timp îndelungat, s-a afirmat abia în ultimii trei ani, doar „Poemele cu îngeri" asigurîndu-i un loc printre poeții de vază. El își ia cuvintele încărcate de culori grave din limbajul popular originar și nu arareori le modelează în peisaje imense, încărcate de idei și comparații asamblate în ritmuri spontane.

Poezia lui Ion Pillat se mișcă în nenumărate culori și imagini luminoase, transparente, care ne amintesc adesea de motivele ceramicii românești sau ale gravurilor în lemn din Transilvania, continuînd tradiția liricii lui Vasile Alecsandri și înrudindu-se cu viziunea poetică simplă, copilăroasă a lui Francis Jammes. Cunoscut ca pictorul, între poeții români contemporani, impresiile externe se convertesc la el în poezii simple. Nici un ton strident sau depășire forțată a unei stări de criză nu întrerup scurgerea lină a versului său.

Alta este situația lui Adrian Maniu, care, pe lîngă Arghezi, este astăzi poate poetul cel mai autentic. El a fost

adeptul unui expresionism exagerat dar de o originalitate deosebită și nespus de sincer, cu mult timp înainte de controversele apusene în jurul expresionismului. Autenticitatea obiceiurilor populare și peisajul umanizat, fiorul originar al imaginii se contopesc într-o expresie care se apropie pe alocuri jucăuș de absolut. Expresionismul său nu se pierde în abstract, ci este cald, asemeni unui mînz din poeziile lui Serghei Esenin, aromat ca o pădure de mesteceni îmbibată de ploaie. Chiar și mult disprețuita anecdotă este adusă în lirica sa la cinstea cuvenită.

O misiune asemănătoare au avut-o inovatorii Lucian Blaga și Ion Vinea în ciuda unei înclinații contrarii a epocii postbelice. Blaga, ale cărui prime volume sînt de neconceput fără influența lui Nietzsche, Mombert și Li-tai-pe, a fost fără îndoială cea mai de seamă descoperire a unui cerc, care a văzut în el nu numai un creator liric ieșit din comun, ci și un redescoperitor al dramei românești. Expresionismul său dramatic, care și-a limpezit limbajul, se aseamănă foarte puțin cu cel occidental. Un fragment va ilustra mai bine lirica sa decît orice altă explicație :

Nimic nu vrea să fie altfel decît este
Numai sîngele meu strigă prin păduri
După îndepărtata-i copilărie ca un cerb bătrîn,
După ciuta lui pierdută în moarte.

Poate a pierit sub stînci
Poate s-a afundat în pămînt
În zadar i-aștept veștile,
Numai peșteri răsună, pîraie se cer în adînc.

Sînge fără răspuns,
O, de-ar fi liniște, cît de bine s-ar auzi
Ciuta călcînd prin moarte.

Comparate cu aceste versuri, poeziile lui Ion Vinea sînt de obicei sumbre, știrbite și sfîșiate, dar ele scot la iveală din cînd în cînd o imagistică simplă, încîntătoare, care contopește fragmentul idilic al metropolei cu o muzicalitate aparent stînjenitoare, dar transfigurată.

Dar și expresionismul românesc a dus la devieri, la creații gălăgioase, sporovăială isterică și propoziții fără sens. Nici România n-a scăpat de această manifestare tipică epocii, dar ea a fost înlăturată curînd de un curent opus, care cerea o nouă claritate și un nou clasicism. Poate că poeziile abia cunoscute pînă acum ale lui Ștefan I. Nenițescu sînt rezultatele artistice cele mai convingătoare ale acestei tendințe spre forme line cu un accent pronunțat pe elementul static. Expresia dezbinată, diferențiată se contopește în cuvinte simple, pîinea și vinul și fructele sînt simbolurile cele mai firești în care se exprimă esența inefabilului.
Aceștia sînt cei mai de seamă reprezentanți ai noii lirici românești. Pe lîngă ei și în imediata lor apropiere mai creează alți poeți, tinere talente care, cine știe, vor imprima în curînd literaturii poporului lor noi direcții. Nu poate fi vorba nicidecum de o lipsă de talente și orizontul mereu mai vast va contribui desigur la evidențierea justă a ceea ce este valoros.

(Traducere în românește de
PETRU FORNA și A. KLAMM)

EXEMPLARITATEA UNEI PRIETENII LUCIAN BLAGA — OSCAR WALTER CISEK

Ar trebui să ne preocupe, într-o mai mare măsură, reconstituirea dialogurilor care se înfiripă, în epocă, între personalitățile de seamă ale vieții literare și artistice. Epistola, din acest punct de vedere, se vădește mijlocul neîntrecut — cel mai veridic și cel mai eficace — de receptare a variilor corespondențe existente între protagoniști, de insinuare în lumea secretelor de culise care motivează atitudinile afișate în avanscenă.

În cazul lui Blaga și al lui Cisek, interesul e cu atît mai mare cu cît avem de-a face cu scriitori care au fost în același timp și teoreticieni, primul avînd pasiunea construirii de sisteme filozofice și estetice, celălalt atras mai mult de formula eseului, a dezbaterilor de *Idei, oameni, fapte* (cum se intitula rubrica la care subscria uneori în „Gîndirea"), dar structurîndu-și opiniile în jurul unor principii teoretice inextricabile.

Firește, nu ne mai aflăm în epoca de glorie a genului epistolar, cînd, pe pagini întregi, se revărsa — pînă la istovire — tot clocotul vieții pasionale, sau, cînd, cu aceeași minuție, se povesteau aventurile spirituale. Oamenii sînt acum grăbiți (epocă eminamente modernă). Epistola revine la scopul ei primordial, cel utilitarist. Multe dintre scrisorile schimbate între Blaga și Cisek au menirea de a cere sau de a aduce servicii. Nu o dată și unul și altul, precipitați, aruncă frazele pe hîrtie, cu spaima că textele nu vor fi inteligibile, plîngîndu-se, la unison, de această pacoste a omului modern: lipsa de timp. Dar odată acordați la aceleași unde intelectuale, se crează un cîmp electric al afinităților elective care facilitează actul confesiv, provoacă schimburi de păreri și de reflecții literare. Propriu-zis, scrisorile devin niște

antene cu care cei doi se investighează reciproc, recunoscîndu-se repede ca făcînd parte din aceeași familie de spirite, tovarăși de arme care-și permit să fie între ei pe deplin sinceri și să se într-ajutoreze. Căci, oricît de mult literatul modern s-ar fereca ambițios între granițele atelierului său de creație, el simte nevoia de totdeauna a creatorului de a-și mărturisi frămîntările și angoasele, de a-și verifica propriile gînduri confruntîndu-le cu ale altcuiva. Epistola își recapătă astfel unele dintre atributele uzurpate.

Pe traseele epistolografe care acoperă o mare suprafață de timp, natura protagoniștilor se dezvăluie cu insemnele specifice de temperament, formație literară ș.a., tot atîtea elemente utile pentru recompunerea portretului lor interior.

Lucian Blaga se arată mai tumultuos, într-o continuă aprindere și ascunzînd o sensibilitate de mimoză, ceea ce explică și schimbările bruște de umoare.

Tudor Vianu, într-un articol din *„Cuvîntul“*, trece, cu o privire expeditivă și reticentă, peste două dintre piese : *Fapta și Daria,* utilizînd termenul de „naturalism“. Blaga este destul de iritat, dincolo de amorul-propriu de autor, lezat, nemulțumindu-l lipsa de aderență a judecăților estetice la intențiile lui artistice. Lui Cisek îi mulțumește pentru că a „găsit formula“ : „Asta înseamnă că nu sînt singurul care o înțeleg așa“. Aprecierea comprehensivă nu anulează sinceritatea și obiectivitatea, „care mă încîntă cu cît e mai aspră fiindcă e dezinteresată“.

În epistola cu pricina, Cisek considerînd că în *Fapta* „substanța vieții s-a concentrat enorm“, și că, preluînd formula lui Benedetto Croce, „e identică cu ea însăși, fiindcă este o bucată de viață trăită“ semnalează, totodată, „construcția mai slabă“, mărturisind că, din punct de vedere teatral, preferă *Tulburarea apelor.* Nu naturalismul va fi folosit ca termen de comparație ci vag „suprarealismul“, și în, subsidiar, expresionismul, amintit fiind Georg Kaiser („prin aceasta n-aș vrea să spun că ar fi influențată, ci că există o afinitate lăuntrică între tine și el“).

Alte aprecieri la adresa *Eonului dogmatic* îi smulg lui Blaga mărturisirea: „cuvintele tale despre *Eon* mi-au făcut de asemenea mare plăcere — și în tăcerea gene-

rală în jurul acestei cărţi — îmi sînt şi astăzi o mîngîiere. (Să ştii că am disperat de scrisul meu. Mă întreb de multe ori dacă mai are sens să scriu)".

Cum să înţelegem aceste cuvinte? Veşnica — şi sfînta — nemulţumire de sine a creatorului? Ezitările — şi disperările — care survin firesc în eforturile trudnice de materializare a unor planuri de creaţie ideale?

Altă scrisoare îl arată extrem de grăbit să cunoască „hotărîrea" lui Cisek în privinţa piesei *Daria*, avansînd şi un termen: „Joi sau vineri săptămîna aceasta voi fi în Bucureşti, aşa că dacă pînă atunci îţi poţi rupe din timp să citeşti piesa dintr-o răsuflare, mi-ai face o deosebită bucurie". Adevărul e că Blaga face parte dintre creatorii care simt continuu nevoia unui climat afectiv stimulator. O particularitate care se cere a fi bine înţeleasă. Nu este vorba de o atracţie către un regim sufletesc al chietudinii sau al satisfacţiei de sine facile. Nu elogii de circumstanţă aşteaptă Blaga — să nu uităm că, încă de la apariţia primelor sale două cărţi, el irumpe spectaculos în fastele literelor române, Nicolae Iorga acordîndu-i cununa elogiilor încă în 1919 — ci aprecieri sincere, drepte, care să-l ajute în clarificarea multiplelor întrebări pe care i le suscită multiplele lui eforturi în variate planuri de creaţie.

Să precizăm, în plus, că, nedesminţindu-şi stirpea transilvăneană, nu o dată epistola lasă să scapere tăişul combativităţii; Lucian Blaga concepe existenţa — fireşte, şi pe cea de creaţie — drept un teren de luptă. La un moment dat, îi scrie lui Cisek: „Avem nevoie din cînd în cînd de cîte un succes, ca să turbeze imbecilii..." Prieteniei sale cu Cisek pare a-i da uneori sensul unei asociaţii cu caracter militantist.

Desigur, frămîntările sînt mutate cel mai adesea într-un plan ontologic, dar să ne amintim că el era cel care scria: „Nici o suferinţă nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cîntare".

Şi, oare, suferinţele generate de demonii creaţiei nu sînt comparabile celor cauzate de demonii existenţiali?

Oskar Walter Cisek acuză un temperament mai echilibrat. Poate şi pentru că este abstras, practic, din vălmăşagul vieţii literare româneşti — cu conflictele ei inerente — şi apreciat de un Thomas Mann sau de un Theodor Däubler drumul lui de creaţie pare mai liniştit, mai lip-

sit de sinuozități. Operele i se înșiruie ca mărgelele într-un șirag, ori, pentru a folosi o comparație mai nobilă, elaborarea fiecărei noi cărți are ceva din siguranța cu care un fizician caută elementele fixate deja în tabelul lui Mendeleev. (Singurele anxietăți mărturisite sînt de ordin material : continua hărțuială la care-l obligă existența cotidiană, neacordîndu-i suficient timp pentru realizarea operei). Drept corolar, apreciază cu mai mult calm propria-i valoare. Într-o scrisoare, își exprimă dezacordul față de modestia excesivă a lui Blaga care, într-o antologie a liricii românești la care lucra, voia să nu apară numele său. Cisek nu se sfiește să-i spună tranșant: „cunosc și înțeleg modestia ta dar eu n-aș face așa, dacă aș fi Lucian Blaga. Cum vrei ca cineva să ia cunoștință de lirica românească, fără să citească ceva din Blaga ! Ar fi ca și cum ai vrea să vorbești de proza Germaniei de E., fără a vorbi de *Tătăroaica*. E o falsă modestie".

Diferențierile coboară pînă la chestiuni mai particulare de umoare. Blaga e mai rapid, mai vioi, el știe să treacă cu nonșalanță de la un subiect la altul, nedîndu-se înapoi de la o ironie jucăușă. Este, într-un cuvînt, mai meridional. Din Varșovia îi „raportează" lui Cisek : „Varșovia îmi pare o părticică din Viena. Peisajul monoton. Multe păduri de pini pe nisip galben: Polonia..." Urmează observația: „limba se sfarmă între consonante parcă intenționat îngrămădite una în alta. Cred că limba polonă e una din limbile care nu s-au schimbat deloc de cînd D-zeu a binevoit să încurce graiurile la turnul din Babilon", și, cu o notă șăgalnică: „Femeile au ochi albaștri sub sprîncenele negre, ceea ce ar putea să însemne că sînt pline de contradicții demonice".

La Cisek întîlnim o succesiune lină de idei și de sentimente. E și mai reținut. Cînd trebuie să comunice date din viața-i intimă o face cu o vădită stinghereală. La 3 iulie 1928, se află în concediu la Porțile de Fier. Și iată cam tot ce află Blaga: „Aci, regiunea Cazane e foarte frumoasă. Lucrez la o nuvelă mai lungă, fac baie în Dunăre, gimnastică și respir cît pot mai mult. Nu am încă vești din străinătate...". Urmează referiri la viața intelectuală română și germană.

Acolo, însă, unde cei doi nu se mai deosebesc, este patosul lucid cu care dezbat problemele de creație. Blaga

își decantează pornirile tumultuoase (sau flacăra lor o transportă prin conducte rezistente, la mare adîncime), iar alura apoloniană — mai exact, ar trebui poate spus, goetheană — a lui Cisek se încălzește pînă la incandescență. Amîndoi *văd idei*. La această altitudine spirituală, sinceritatea este absolută ca și sentimentul reciproc adînc camaraderesc. Este de-a dreptul mișcătoare bucuria cu care fiecare salută victoria în creație a celuilalt (dovedind că invidia, micimea sufletească nu constituie cusururi congenitale ale iritabilei bresle). Cuvintele cu care Cisek îl felicită pe Blaga pentru intrarea în rîndul „nemuritorilor", recte la Academie, n-au nimic convențional, exultînd de satisfacție și de mîndrie: „ești mîndria și fala generației noastre, iar Academia se poate socoti fericită că printre atîția pseudo-nemuritori se găsește și un creator care merită pe drept numele de nemuritor. Iar generația noastră nu putea să aibă un reprezentant mai demn și mai strălucit...".

Corespondența dintre Blaga și Cisek, dincolo de valoarea ei strict documentară, interesează și prin aceste sensuri etice de exemplaritate umană.

A.O.

*DIALOG EPISTOLAR**

I

M.L.R. 16063
Lugoj 26 Iunie 1925

Dragă Cisek,

îți trimit o cărțulie pe care probabil ai văzut-o deja la Fundație. — Zilele trecute am fost la Craiova unde regizorul Daniel (poate-l cunoști) vrea să-mi joace la toamnă *Tulburarea apelor.* Cu ocazia aceasta am făcut unele tăieturi și mici schimbări în textul acestei piese, despre care mi-ai spus că ai vrea s-o traduci în nemțește. Lui Daniel i-a plăcut foarte mult piesa și zice că ar avea succes și la teatrele germane. Eu am isprăvit încă o dramă în patru acte *Daria* pe care o cred cu mult mai bună, și mai bună și decît *Fapta* care s-a poticnit la Fundație. Dacă ai răgaz și ești dispus s-o citești în manuscris, ți l-aș trimite cu plăcere. Țin foarte mult la părerile d(umi)tale, și dacă ți-o plăcea, poate o traduci pe aceasta; dacă nu — atunci rămînem la *Tulburarea,* sau la *Fapta.* Răspunde-mi te rog pe adresa următoare : *Lionel Blaga, notar public* Sibiu (sic!), *Cisnădiei 30,* pentru mine. Anume, voi pleca la Sibiu pentru două săptămîni, la fratele meu.

Sărutări de mîini Doamnei și
d(umi)tale multă prietenie

LUCIAN BLAGA

---

* Scrisorile Blaga aparțin fondului documentar M.L.R. Scrisorile lui Oscar Walter Cisek ne-au fost puse la dispoziție de Dorli Blaga-Bugnariu, căreia îi mulțumim și pe această cale.

În intenția noastră nu intră publicarea întregului lot al corespondenței. O asemenea ambiție ar fi, dealtminteri, vană, în condițiile în care înșiși protagoniștii se plîng că unele sau altele dintre scrisori, din varii pricini, nu le-au parvenit. Ne mulțumim să prezentăm o mică antologie, ordonată interior de ideea reconstituirii unui dialog (textele au văzut, pentru prima oară lumina tiparului în *Manuscriptum:* numerele 3(8)/1972, 4(9)/1972 și 1(10)/1973).

II

M.L.R. 16049

Dragă Cisek,

alătur pe *Daria*. Cred că îmi poţi citi scrisoarea. Am scris-o la maşină, dar a ieşit şi mai neciteaţă. Te rog să-ţi dai părerea asupra ei fără nici o reticenţă. Dacă piesa îţi convine, o poţi ţine şi eventual să începi traducerea, fără să mai aştepţi citirea *Faptei*, care în nici un caz nu atinge nivelul acesteia! Manuscrisul, te rog să nu-l mai arăţi nimănui!! Şi să-i păstrezi secretul! Piesa dealtfel, o să apară la toamnă la *Ardealul* în Cluj[1]. Sper să mi-o joc şi aceasta în iarnă la Craiova. Eu am fost dus la Sovata, şi-acum sînt pînă la 10 Aug[ust] la Braşov. Scrisoarea d[umi]tale am primit-o foarte tîrziu. Am nădejdea că o să ne împrietenim aşa de bine ca să ne putem fi reciproc de folos. Aş fi oricînd dispus să-ţi traduc şi eu din lucrările [dumi]tale la cari — întrucît le cunosc, ţin aşa de mult. Te rog să-mi răspunzi la Lugoj — şi-ţi mulţumesc că-ţi iei osteneala să mă citeşti! Cu sănătatea cred că eşti bine acum. Te salut cu prietenie

5 Aug/ust/ 1925 *L. BLAGA*

III

Bucureşti, Strada Viitorului 65

Iubite Blaga,

am primit astăzi manuscrisul *Dariei* şi te asigur că-l voi citi mai curînd, pentru a-ţi da un răspuns definitiv în

---

Probleme dificile ne-a ridicat datarea epistolelor lui Blaga, cu atît mai mult cu cît nu sînt însoţite de plicurile care le-au conţinut. Ordinea am căutat s-o stabilim orientîndu-ne după ecourile lor în corespondenţa lui Cisek (datată cu meticulozitate).

Să mai spunem, în privinţa notelor de subsol, că aici, ca şi în tot volumul, n-am găsit necesar să explicăm titluri de publicaţii sau de opere ş.a. de-acum notorii în literatura de specialitate, mulţumindu-ne să intervenim cu precizări, îndeosebi acolo unde materialul de arhivă ne oferă date suplimentare.

[1] *Daria*, „dramă în patru acte", apare, în 1925, la editura Institutului de Arte grafice „Ardealul".

privința traducerii. Îndată ce voi începe cu traducerea, mă voi pune din nou în legătură cu Max Werner Lenz, directorul „Teatrului German din România". Dar cred că și în străinătate vom ajunge la un bun rezultat.

Cezar Petrescu e încă în Agapia, Crainic în Țara Moților.

Și eu cred că ne putem fi de folos unul altuia, iar dacă ți-au plăcut versurile mele scrise acum cîțiva ani, adică atunci cînd nu prea puteam avea pretenții, poate că cele noi, îți vor spune încă ceva mai mult.

Îți voi scrie din nou peste cîteva zile, cînd voi alătura și cîteva versuri.

Salutări și prietenie,
OSCAR WALTER CISEK

10 August 1925

IV

M.L.R. 16062
31 Aug[ust] 1925

Iubite Cisek,

îți mulțumesc pentru elogioasa amintire ce mi-ai făcut-o în *„Prager Presse"*[2]. Ți-am așteptat hotărîrea în ce privește piesa mea *Daria*, dar pesemne ești prea ocupat și încă n-ai avut răgazul s-o citești. Joi sau Vineri săptămîna aceasta voi fi în București, așa că dacă pînă atunci îți poți rupe din timp să citești piesa dintr-o răsuflare, mi-ai face o deosebită bucurie. Am să-ți cer atunci să-mi jertfești și mie cîteva clipe citindu-mi din noile d[umi]tale poezii. Cred că prietenul Crainic a sosit, — am cîteva lucruri de aranjat cu el. I-aș scrie, dar nu-mi răspunde. În caz că încă n-a sosit, te rog foarte mult pe d[umnea]ta să-mi trimiți o telegramă, ca să nu vin degeaba. Dacă e

---

[2] Din păcate, puținele numere din *„Prager Presse"* care există la Biblioteca Academiei nu ne instruiesc în legătură cu această referire și cu cele conținute în alte scrisori. Poate cu vreun prilej — fericit — vom putea face o investigație în arhivele pragheze și vom putea completa lacuna documentară.

la București, ceea ce presupun din articolele din „*Cuvîntul*“, atunci te rog să nu-mi telegrafiezi.

Salutări prietenești
L. BLAGA

Adresa simplu, L. BLAGA — Lugoj

P.S. Tocmai primesc o scrisoare de la H. Zillich[3] de la „*Klingsor*“ — nemțește... Ce scriitor e?

V

M.L.R. 16069

Iubite Cisek,

îți trimit pe sfînta Ioana. Cărțile ce mi le-ai împrumutat le mai țin pînă le isprăvesc pe toate. Dintr-o ilustrată ce mi-ați trimis-o văd că ați avut deosebita plăcere de a-l vedea pe Däubler[4]. Îmi venea aproape să mă reped și eu pînă la București! — să-i văd barba de vizionar! Săptămîna viitoare mă duc la Cluj, unde mi se va tipări *Daria*. Critica ta (eu cred că între oameni ca noi nu se mai potrivește cuvîntul „D[umnea]ta‘) mi-a ajutat mult. Am făcut schimbări importante: *patologicul* a dispărut aproape complet! Actul II și-a pierdut balastul „introductiv“ — „epicul științific“. E vioi și face o foarte bună legătură. În actul ultim, am redus de asemenea cît am putut detaliul bolnav. Și piesa a cîștigat fără îndoială mult!

---

[3] Heinrich Zillich, directorul revistei săsești din Brașov „Klingsor“. O notă din „Gândirea“ (an. X, nr. 1—2 p. 59) îl prezintă drept „poet, nuvelist și esseist /sic!/ remarcabil“.

[4] Theodor Däubler, ilustru scriitor german (1876—1934). Cisek îi consacră un amplu articol în „Cuget românesc“ (nr. 8—9/1923). Între cei doi au existat strînse relații prietenești. Un articol din „Gândirea“, (an. X, nr. 1—2, pp. 51—53), elogiind ipostaza de nuvelist al lui Cisek, înscrie următoarea mențiune: „Întîia oară ne-a vorbit cu încredere despre viitorul nuvelist marele Theodor Däubler, care-i cunoștea o parte din ascunsele manuscrise“.
În 1925, Theodor Däubler vizitează România, ca invitat al P.E.N.-clubului.

Țin mult să-mi trimiți pe *Wallenstein*.
Sărutări de mîini Doamnei.

Ție îmbrățișări frățești

L. BLAGA

VI

[Antet]

FUNDAȚIA CULTURALĂ
„PRINCIPELE CAROL"

București
30 Oktobre 1925
Str.(ada) Latină, 10

Sehr lieber Blaga!

Verzeih mir, bitte, wenn ich auf Deinen herzlichen Brief und all die schönen Bezeugungen Deiner Freundschaft erst heute mit diesen Worten antworte. Die Lasten und das drückende Kleinliche des täglichen Jammerlebens haben mich abgehalten und machen ja auch sonst manche andere Absicht zunichte. Ich mußte mich schon sehr aufraffen, mit der Übertragung Deines Stückes zu beginnen. Es gelingt ganz gut. Crainic und ich möchten zur Erstaufführung gerne in Craiova erscheinen. Vielleicht teilst Du uns also das Nötige rechtzeitig mit. Die „Gândirea"-Angelegenheit läßt sich nicht leicht verwir-

[Antet]

FUNDAȚIA CULTURALĂ
„PRINCIPELE CAROL"

București,
30 octombrie 1925
Str.[ada] Latină, 10

Mult iubite Blaga!

Scuză-mă, te rog, dacă îți răspund abia astăzi, prin aceste rînduri, la scrisoarea ta cordială și la toate mărturiile frumoase ale prieteniei tale. M-au împiedicat greutățile și meschinăriile apăsătoare ale vieții de toate zilele, care și așa distrug atîtea inițiative. Trebuia să-mi adun puterile, ca să încep traducerea piesei tale. Reușește destul de bine. Crainic și cu mine dorim mult să participăm la premieră, la Craiova. Poate că o să ne înștiințezi la timp. Problema *„Gîndirii"* nu se lasă așa de ușor rezolvată. De cînd nu mai poate fi

klichen. C. Petrescu scheint ziemlich gleichgültig, seitdem er nicht mehr Cäsar sein darf. Nun, vielleicht wird doch noch etwas getan. Ich danke Dir auch für die Übersendung der Johanna und der Daria. Dein Stück habe ich noch nicht gelesen. Ich wollte es schon seit Tagen immer wieder tun, um Dir auch wieder meine gering wiegende Meinung aufzutischen. Aber ich kam durchaus nicht dazu. Ich werde Dir auch so bald als nur möglich die versprochenen Bücher senden. Im Rahmen der von Dir gedachten „Societatea română de estetică" halte ich nächsten Sonntag einen Vortrag über den Impressionismus. Spricht man dabei von Entwicklung, wird die Sache sehr langweilig, will man von geistiger Grundeinstellung sprechen, bemerkt man, daß es solch eine fast überhaupt nicht gab. Ich hätte die

Cezarul, C. Petrescu pare destul de indiferent. Sper că totuși se va face ceva. Îți mulțumesc și pentru expedierea *Ioanei* și a *Dariei*. Încă nu am citit piesa ta. De cîteva zile vreau s-o fac, pentru a-ți servi din nou modesta mea părere. Dar n-am ajuns încă s-o citesc. Îți voi trimite cît mai curînd cărțile promise. În cadrul „Societății române de estetică", inițiată de tine, țin duminica[5] viitoare o prelegere despre impresionism. Dacă vorbești despre legile dezvoltării, devii plictisitor, dacă vrei să vorbești despre orientarea ideologică, observi că aceasta aproape nu există.

Aș fi preferat să între-

---

[5] În legătură cu activitatea de conferențiar a lui Cisek, reproducem un pasaj elocvent din proiectata prefață la volumul de *Cronici plastice*, scrisă în ianuarie 1966: „Cînd autorul mai ținea și conferințe în ciclurile grupării „Poesis", ale Sindicatului Artelor Plastice sau ale „Societății de Estetică", vorbind despre Rembrandt, Poussin, Luchian, pictura impresionismului francez sau despre tendințele clasiciste în arta contemporană, se șoptea deseori că urma să fie bătut cumplit chiar în incinta Fundației Universitare /.../.

Dar aveam în apropierea mea și cîțiva adepți convinși și amici inițiați în tot ce susțineam cu atîta încăpățînare. Printre ei se găseau prietenii Lucian Blaga și Tudor Vianu...".

Leute viel besser (f. 1 v) über die Essenz — nicht Substanz — des Expressionismus unterhalten können, doch erging die Einladung zuerst an Sân-Giorgiu, der im Literarischen hängen bleiben wird, dann erst an mich.

Hoffentlich gedeiht wieder Deine neue Arbeit. Du bist ja schließlich zweifellos unser Zukunftsreichster, von dem man noch viel erwarten kann.

Däubler war, auf einem rumänischen Schiff kommend, einige Tage hier in Bukarest, und wir führten Ihn auch nach Sinaia und Curtea de Argeş. Er ist ein herrlicher Mensch von ganz ungewöhnlichem Ausmaß, einer der aus dem Überflusse schafft. Man fühlt in seiner Nähe so sehr die Güte eines ruhigen geistigen Auges. Es wurde auch von Dir gesprochen. Er will noch einmal nach Rumänien kommen, und zwar wahrscheinlich im nächsten Jahr. Dann mußt Du unbedingt dabei sein. Mir war sein Besuch ein unsäglich wundervolles Erlebnis.

Ich schrieb auch noch dies und das. Aber was liegt vorläufig daran?

ţin auditorii mult mai mult asupra esenţei, nu a substanţei expresionismului, dar a fost invitat să vorbească mai întîi Sân-Giorgiu, care se va împotmoli în literatură, şi abia pe urmă eu.

Sper că lucrarea ta cea nouă prosperă. Tu eşti în definitiv, fără îndoială, omul nostru de viitor, de la care putem aştepta multe.

Däubler, care a venit cu un vapor românesc, a fost cîteva zile în Bucureşti şi l-am condus la Sinaia şi la Curtea de Argeş. E un om minunat, o mare forţă creatoare. Simţi în apropierea lui iradiaţia unei priviri inteligente şi calme. Am vorbit şi despre tine. Intenţionează să mai vină în România, chiar anul viitor. Atunci neapărat trebuie să fii şi tu de faţă. Vizita lui a fost pentru mine un extraordinar eveniment.

Eu mai scriu una şi alta. Dar ce importanţă are?

Ich grüße Dich herzlichst, bleibe mit den schönsten Grüßen Dein aufrichtig befreundeter,	Te salut din inimă, cu cele mai bune urări, al tău sincer prieten,
CISEK	CISEK

VII

[Antet]

Bukarest 9 No[i]embrei 1925
Strada Latină Nr. 10

Iubite Blaga!

Am ținut ieri conferința la Fundație și se poate spune că am avut succes.

Vianu a primit o scrisoare de la tine și-ți mulțumește. Ar avea însă urgent nevoie de volumul *Michelangelo* al lui Georg Simmel. Presupunînd că-l ai, te rog mult să mi-l trimiți cît se poate mai curînd prin poștă. Despre ce articol din *„Prager Presse"* i-ai scris lui Vianu? Eu, pînă acum nu l-am găsit.

La *Tulburarea* lucrez încet, dar totuși cu oarecare spor, astfel că în curînd vom prezenta traducerea. Cărțile promise vor urma.

Salutări și prietenie

CISEK

VIII

M.L.R. 16050

Iubite Cisek,

mă bucur foarte mult că *Tulburarea apelor* se traduce. Cînd o fi gata — te rog să-mi trimiți și mie un exemplar bătut la mașină (în socoteala mea!). Cu reprezentarea piesei la Craiova, drept să-ți spun că nu mai am nici o încredere, de cînd a plecat de acolo Daniel, directorul de scenă! A fost un scandal și o intrigărie acolo, despre care o să-ți povestesc eu odată cînd ne vom întîlni. Îmi pare

rău că nu pot să țin și eu o conferință în cadrul „Societății de estetică"... dar nu am tăria să mă apuc de-o conferință. Mă bucur însă că ție ți-a reușit așa de bine... Mi-a scris și Mateescu. Articolul din *„Prager Presse"* vorbește despre *Critica literară românească;* a apărut chiar azi.

Eu am început iarăși să lucrez. Dar sînt cam neliniștit și enervat — de multe lucruri. Ca să mă răzbun asupra situației scriu o „grotescă" în trei acte.

Îți trimit *Rembrandt* de Simmel; eu nu știu să fi scris Simmel o carte: *Michel Angelo.* Probabil e o confuzie la mijloc pe care o face Vianu; presupun că ceea ce dorește e deci: *Rembrandt.* Mai roagă-l pe Crainic să dea odată drumul *Faptei* mele de la „Cartea Vremii", că atîta așteptare îmi scoate peri albi. În genere se pare că lucrurile de la Fundație s-au poticnit al dracului. *„Gândirea"*? Eu mai aștept cît mai aștept și-o să-mi caut rostul în altă parte. Din cărțile ce mi le-ai dat am găsit foarte bună *Klingsors letztere Sommer*[6]. Aștept cu nerăbdare pe *Wallenstein.*

Salutări prietenești numai ție îți trimit fiindcă ceilalți nu-mi mai scriu nici un rînd.

BLAGA

P.S. Dacă ai timp treci te rog pe la expoziția d[omni]-șoarei E. Popea — *și în caz că ți-o plăcea* scrie în vr-un ziar un cuvînt bun.

IX

M.L.R. 16059

Dragă Cisek,

credeam că mă pot repezi pînă la București înainte de Crăciun, dar mi s-a zădărnicit planul. Îți scriu deci cîteva rînduri, într-o chestiune care te-ar putea interesa. Și anume: la Timișoara o să apară o revistă *„Banatul"*, cu care am oarecari legături. N-ai vrea să trimiți cîte-o cronică

---

[6] *Klingsors letztere Sommer* de Hermann Hesse.

artistică „în românește" pentru fiecare număr? Lungimea unui *foileton obișnuit de ziar* de patru picioare. Cred că ți s-ar plăti bine. Am să le scriu să-ți dea o mie de lei de articol. Revista o să apară lunar. Sper că aranjez încă și altceva: să dai articole în nemțește despre literatura românească; propagandă pentru Șvabi. Răspunde-mi deocamdată dacă ai fi de acord să scrii. Restul îl aranjez eu. De asemenea te rog să-mi trimiți pe Wallenstein[7] deoarece nu mai am ce să citesc.

Piesa nouă am schițat-o în întregime. Rămîne s-o cizelez.

Cu îmbrățișări frățești

BLAGA

X

[Antet]

Bukarest

Strada Latină Nr. 10

18 Decembrie 1925

Iubite Blaga,

am primit astăzi scrisoarea ta și-ți mulțumesc că te gîndești la mine. Eu ți-am scris acum vreo trei săptămîni o scrisoare detailată la al cărei conținut însă nu se referă nimic în scrisoarea ta. Sper totuși că ai primit-o. *„Gândirea"* va apărea negreșit în ianuarie și ești rugat a scrie regulat o *Cronică a ideilor*, de care revista va avea nevoie. Îți voi trimite cît mai curînd *Wallenstein* și am întîrziat pînă acum numai fiindcă volumul I pe care-l împrumutasem dispăruse împreună cu prietenul căruia îl împrumutasem. Acum însă am aflat că prietenul se află în redacția *„Adevărului"* astfel că în cîteva zile voi avea și volumul pe care ți-l voi trimite cît mai neîntîrziat.

---

[7] Carte cerută cu insistență de Blaga, în cîteva scrisori. Autor: Alfred Döblin. Romanul (în două volume) *Wallenstein* a apărut în 1920. Cisek în articolul *Germania de azi. Considerațiuni preliminare. Aspecte. Omul german. Arta. Drumul spre Răsărit* (*„Cuget Românesc"*, nr. 5, iunie 1922), emite această apreciere: „două volume pline de sucul pămîntului și brutalitatea vieții în război — o capodoperă cu proporții extraordinare și cea mai mare înfăptuire a literaturii germane de azi".

Propunerea ta de a scrie regulat o cronică artistică pentru revista *„Banatul"* o primesc cu plăcere[8], dacă voi fi într-adevăr bine plătit, adică lei 1000 de cronică. Şi aş lucra şi pentru acea propagandă despre care-mi scrii mai pe scurt, dacă pot cîştiga ceva în modul acesta. Fireşte că o fac numai dacă nu trebuie să fac un compromis ruşinos faţă de mine însumi. Despre literatura românească aş putea scrie lesne în nemţeşte. Comunică-mi, te rog, ceva mai pe larg despre ce este vorba. Împreună cu *Wallenstein* îţi voi trimite şi *Zauberberg*-ul şi *Rembrandt*-ul lui Simmel. Aş putea să-ţi trimit şi romanul de Sigrid Unsed, al cărui prim volum a apărut în nemţeşte. Ai aflat ceva despre succesul lui Panait Istrati în Germania? S-ar putea numi aproape fenomenal. Sper că *Tulburarea Apelor* va fi terminată cel mai tîrziu într-o lună. Transcrierea la maşină o voi face chiar eu, pentru ca să-i dau „den letzten Schilff'. Voi face pesemne şi cronica artistică pentru *„Cuvîntul"*.

De sărbători îţi doresc mulţumire şi belşug. Tot astfel şi pentru anul nou ce vine. În *„Kulturnachrichten"*[9] voi scrie despre *Daria* şi *Fapta*. *Fapta* o citesc astă seară.

Mulţumiri, salutări şi prietenie

CISEK

Str.[ada] Viitorului 65.

XI

[Antet]

Bukarest,
den 19 Dezember 1925
Strada Latină Nr. 10

Sehr lieber Blaga!

Ich schrieb Dir gestern einen ausführliche-

XI

[Antet]

Bucureşti,
19 decembrie 1925
Strada Latină Nr. 10

Mult iubite Blaga!

Ţi-am scris ieri o scrisoare amănunţită, azi îţi

---

[8] Nu ştim ce anume s-a întîmplat, colecţia consultată la Biblioteca Academiei nu conţine colaborări ale lui Oscar Walter Cisek.

[9] *„Kulturnachrichten aus Rumänien"*, (decembrie, 1925). La rubrica *Literatur*, Cisek consemnează apariţia pieselor lui Blaga: *Fapta* şi *Daria*, cu aprecieri elogioase.

ren Brief, schreibe Dir heute nur diese Zeilen, weil ich das Bedürfnis fühle, Dir für die Fapta, die ich gestern Abend las, wärmstens zu danken. Das Stück hat mir wirklich sehr, sehr gefallen. Es ist irgendwie auch überrealistisch, und erinnert mich zuweilen auch an Georg Kaiser, womit ich durchaus nicht sagen will, daß es beeinflußt sei, sondern daß eine innere Verwandtschaft zwischen Dir und ihm bestehe. Hier lasse ich es gelten, daß das Gefüge des Aufbaus schwächer ist, weil die Worte ungleich stärker als diejenigen aus Daria erlebt und gestaltet sind. Dies Stück ist tatsächlich — wie B. Croce sagt — mit sich selbst identisch, weil es ein kräftig empfundenes Stück Leben ist. Als Theaterstück und vom Standpunkt des Bühnenmäßigen aus ziehe ich *Tulburarea Apelor* vor, doch hat sich in der *Fapta* die Suzstanz des Lebens unerbittlicher noch verdichtet. Es ist jedenfalls ein starkes Erlebnis für mich gewesen. Sicherlich das stärkste, das mir bisher ein rumänisches Stück gab.

Ich danke Dir dafür und bleibe, viel Gutes wünschend, mit den schönsten

scriu doar aceste rînduri, pentru că simt nevoia să-ţi mulţumesc călduros pentru *Fapta* pe care am citit-o ieri seară. Piesa mi-a plăcut într-adevăr foarte, foarte mult. Este cumva şi suprarealistă şi aminteşte uneori şi de Georg Kaiser, prin aceasta n-aş vrea să spun că ar fi influenţată, ci că există o afinitate lăuntrică între tine şi el. De data asta admit ca structura să fie mai puţin închegată, căci cuvintele trăiesc şi se modelează mult mai puternic decît cele din *Daria.* Această piesă este, într-adevăr, — cum spune Benedetto Croce — identică cu ea însăşi, pentru că este un fragment de viaţă trăit intens. Ca piesă de teatru bine construită prefer *Tulburarea Apelor,* în schimb în *Fapta* substanţa vieţii apare neînduplecat de condensată. A fost, în orice caz, un mare eveniment pentru mine. Desigur, cea mai puternică emoţie provocată pînă acum de o piesă românească.

Îţi mulţumesc pentru aceasta, cu cele mai bune urări şi cele mai frumoase

Grüßen Dein aufrichtig befreundeter	salutări rămîn al tău sincer prieten
CISEK	CISEK
Str.[ada] Viitorului 65	*Strada Viitorului 65*

XII

M.L.R. 16048 1
Sibiu 29 Dec[embrie], 1925

Iubite prietene Cisek,

Sunt de-o săptămînă la Sibiu, unde mai rămîn pînă la 6 ian[uarie]. Scrisorile tale din urmă m-au ajuns aici, dar aceea de acum trei săptămîni despre care îmi amintești, n-am primit-o. Pesemne s-a pierdut pe drum. M-am bucurat mult de rîndurile tale, cari mi-au venit tocmai într-un timp de mare depresiune sufletească. Căci vezi: nu mă așteptam la cine știe ce primire din partea criticii noastre, dar drept să-ți spun nici la atîta tăcere din partea ei nu mă așteptam. Am scris trei piese la cari țin (*Tulburarea, Fapta* și *Daria*), și nici un cuvînt nu s-a scris despre ele. Ai citit articolele lui Vianu din *„Cuvîntul"*? Eu cred că în felul acesta totuși nu se poate trece peste cele două din urmă! Dar să spui (ca Vianu) că *Fapta* e „naturalism"[10] înseamnă să n-ai habar ce înseamnă

---

[10] Articolele lui Tudor Vianu, sub titlul *Teatrul d-lui Lucian Blaga* apar drept „cronică literară" în *„Cuvîntul"* din 1925, numerele: 331, vineri 11 decembrie, și 337, vineri 18 decembrie. Calificativul de „naturalism" — și, mai grav, „naturalism decadent" — este emis cu adresă la autorul *Filosofiei stilului* care ar trebui să-l instruiască pe poet: „Naturalismul decadent, pentru care a găsit cuvintele potrivite, felul propriu al vremii noastre de a-l privi, în *Filosofia stilului,* nu poate rămîne stilul său definitiv".

Tudor Vianu elogiază piesele *Zamolxe* și *Tulburarea Apelor* unde deasupra faptelor se aruncă „o pură lumină pornită dintr-un focar înalt". *Daria* și *Fapta,* în schimb nu-i plac. Le consideră „drame psihoanalitice", ilustrări ale teoriilor lui Freud, iar „Dependența poeziei de teorie o resimțim invariabil ca o scădere". Ce justifică însă incriminarea de naturalism? „În *Daria* și *Fapta* avem lumina verzuie a fosforescențelor din subterane". Sau: „Dionisianismul s-a pozitivat...".

E cert că Tudor Vianu judecă lucrurile excesiv prin prisma poeticii clasicismului. (Acuza principală rezidă în „înlăturarea idealității"). În fond, criticile trebuie să privească strict planul estetic, rezultatele pe care le înscrie respectiva experiență literară.